



Università di Pisa

Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica

Corso di Laurea in Filologia e Storia dell'Antichità

Tesi di Laurea

Per un lessico della struttura della commedia in Aristofane

Relatore:

Dott.ssa Maria Isabella Bertagna

Secondo relatore:

Dott. Mario Regali

Candidata:

Maria Beatrice Sarti

Anno Accademico 2014-2015

Indice

INTRODUZIONE	4
1. πρόλογος	9
1.1 OSSERVAZIONI LINGUISTICO-SEMANTICHE	9
1.2 ARISTOFANE	10
1.2.1 Le commedie	10
1.2.2 Gli scoli	33
1.3 CONCLUSIONE	35
2. ἀγών	37
2.1 OSSERVAZIONI LINGUISTICO-SEMANTICHE	37
2.2 ARISTOFANE	39
2.2.1 Le commedie	39
2.3 CONCLUSIONE	54
3. παραβαίνω	56
3.1 OSSERVAZIONI LINGUISTICO-SEMANTICHE	56
3.2 ARISTOFANE	60
3.2.1 Le commedie	60
3.3 CONCLUSIONE	79
4. εἵσοδος	82
4.1 OSSERVAZIONI LINGUISTICO-SEMANTICHE	82
4.2 ARISTOFANE	83
4.2.1 Le commedie	83

4.3 CONCLUSIONE	87
5. ἔξοδος	89
5.1 OSSERVAZIONI LINGUISTICO-SEMANTICHE	89
5.2 ARISTOFANE	92
5.2.1 Le commedie	92
5.3 CONCLUSIONE	94
APPENDICE I	95
APPENDICE II	101
APPENDICE III	106
BIBLIOGRAFIA	110

Introduzione

Questo lavoro prende in esame tutte le occorrenze, all'interno delle commedie di Aristofane, di cinque termini relativi alla struttura della commedia o della tragedia (πρόλογος, ἄγών, παραβαίνω, εἵσοδος, ἔξοδος). In ciascun capitolo, partendo da un breve studio linguistico-semantic, si analizzeranno tutte le occorrenze del termine, prendendo spunto dai principali commenti e studi. Si presterà poi particolare attenzione al significato del termine nel tessuto della singola commedia. L'intento di questo lavoro è quello di dimostrare l'esistenza nel V sec. a.C. di un lessico tecnico specifico relativo alle parti della commedia.

La commedia, come la tragedia, alternava parti corali e parti recitate dagli attori ed era composta secondo un modulo strutturale ricorrente. Le parti tendenzialmente presenti nella commedia oggetto di questo studio sono: prologo, agone epirrematico¹, parabasi, esodo. La sezione caratteristica della commedia, che non è quindi presente nella tragedia, è la parabasi.

Nel primo capitolo verrà analizzato il sostantivo πρόλογος, le cui occorrenze in Aristofane si trovano tutte all'interno delle *Rane*² e il cui significato risulta essere sempre quello di prologo di tragedia. In questo caso quindi Aristofane definisce una sezione della tragedia, e non della commedia, visto che il termine è utilizzato da due poeti tragici, Eschilo ed Euripide. Nel secondo capitolo verrà preso in esame il sostantivo ἄγών, le cui occorrenze col significato tecnico di parte di commedia sono dieci³. Infatti il termine nella sua valenza di «contesa oratoria» indica anche una parte della commedia, l'agone epirrematico, caratterizzato da uno scontro tra due personaggi che sostengono opinioni divergenti. Oltre al sostantivo ἄγών si analizzerà

¹ Per quanto riguarda l'agone, nella tragedia non è strutturato in modo articolato come nella commedia, ma certamente presente, in particolare in Euripide.

² Il termine πρόλογος compare ai vv. 1119, 1177, 1181, 1197, 1200, 1210, 1216, 1228, 1230, 1246.

³ *Ach* 392, 481, 504, *Nu.* 958, *V.* 533, *Pax* 276, *Ra.* 785, 867, 873, 883.

tutta la costellazione linguistica ad esso collegata: il verbo ἀγωνίζομαι e il sostantivo ἀγώνισμα. Per cercare di dare la visione completa delle occorrenze in Aristofane, nell'appendice I verranno presi in esame i significati non tecnici del sostantivo ἀγών e del verbo ἀγωνίζομαι. Nel terzo capitolo si analizzeranno le quattro occorrenze⁴ del verbo παραβαίνω con significato tecnico di parte di commedia, quelle con significato non tecnico verranno prese in esame nell'appendice II. Si presterà particolare attenzione ai termini che si uniscono al verbo παραβαίνω per indicare la parabasi e soprattutto se questo termine si riferisca alla parabasi nel suo insieme o solo ad una parte di essa. Nel quarto capitolo verranno prese in esame le due occorrenze⁵ del sostantivo εἴσοδος all'interno delle commedie di Aristofane e nel quinto capitolo quelle del sostantivo ἔξοδος⁶. Le occorrenze non tecniche di quest'ultimo sostantivo verranno prese in esame nell'appendice III. Un fatto degno di nota è che tutte le occorrenze del sostantivo πρόλογος e la maggior parte di quelle del sostantivo ἀγών si trovano all'interno delle *Rane*, commedia in cui l'interesse critico-letterario ha un ruolo fondamentale.

A partire dalla fine dell'Ottocento si riscontra nella critica un crescente sforzo⁷ volto a definire sul piano formale e contenutistico quegli elementi compositivi stabili (prologo, parodo, agone epirrematico, parabasi, scene episodiche, esodo) che la commedia attica antica in parte condivide con la tragedia, pur impiegandoli con un grado di elasticità superiore a quest'ultima⁸. La prima monografia, destinata a divenire un punto di riferimento ineludibile, è quella di

⁴ *Ach* 629, *Eq.* 508, *Pax* 735, *Th.* 785.

⁵ *Nu.* 326, *Av.* 296.

⁶ *V.* 582.

⁷ Una panoramica delle principali tappe della storia degli studi inerenti alle strutture fisse della commedia è offerta da GELZER, T. 1960 pp. 51-54.

⁸ A Gelzer (GELZER, T. 1960 pp. 36-46) spetta il merito di aver messo in luce la disinvoltata libertà nell'uso aristofaneo delle strutture fisse della commedia.

Zieliński⁹ che promuove una metodica attività di divisione in parti dei drammi aristofanei superstiti. Per il prologo comico importante è lo studio di Zimmermann¹⁰. Per quanto riguarda l'agone epirrematico restano tuttora fondamentali gli studi di Zieliński¹¹, al quale risale la definizione stessa di agone epirrematico, e di Gelzer¹². A Sifakis¹³ e a Hubbard¹⁴ si devono invece imprescindibili monografie sulla parabasi, alle quali si è aggiunto recentemente il sistematico commento alle parabasi complete di Aristofane curato da Imperio¹⁵.

La testimonianza più antica relativa alla suddivisione in parti della tragedia è contenuta nella *Poetica* di Aristotele (1449b-1452b) dove vengono distinti e descritti: il prologo, ossia la parte che precede la parodo del coro; l'episodio, ossia la parte che si colloca tra due canti corali; l'esodo, ossia la parte dopo la quale non si ha alcun canto del coro; il canto corale, suddiviso a sua volta nella parodo (la prima elocuzione del coro), nello stasimo (il canto corale privo di anapesti e trochei) e nel commo (il lamento comune del coro).

Arist. Po. 1452b 15-25

μέρη δὲ τραγωδίας οἷς μὲν ὥς εἶδεσι δεῖ χρῆσθαι πρότερον εἵπομεν, κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα τάδε ἐστίν, πρόλογος ἐπεισόδιον ἔξοδος χορικόν, καὶ τούτου τὸ μὲν πάροδος τὸ δὲ στάσιμον, κοινὰ μὲν ἀπάντων ταῦτα, ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ κομποί.

ἐστὶν δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου, ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ μεταξὺ ὅλων χορικῶν μελῶν, ἔξοδος

⁹ ZIELIŃSKI, T. 1885.

¹⁰ ZIMMERMANN, B. 2010.

¹¹ ZIELIŃSKI, T. 1885 pp. 10-27.

¹² GELZER, T. 1960 pp. 11-31.

¹³ SIFAKIS, G.M. 1971.

¹⁴ HUBBARD, T.K. 1991.

¹⁵ IMPERIO, O. 2004.

δὲ μέρος ὅλον τραγωδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος. χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἢ πρώτη λέξις ὅλη χοροῦ, στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου, κομμὸς δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς. μέρη δὲ τραγωδίας οἷς μὲν <ὥς εἶδεσι> δεῖ χρῆσθαι πρότερον εἶπαμεν, κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα ταῦτ' ἐστίν.

Le parti della tragedia di cui ci si deve servire come di forme le abbiamo dette in precedenza, ma dal punto di vista quantitativo e come risultanti separatamente dalla sua divisione sono le seguenti: prologo, episodio, esodo, canto corale e, di questo, parodo e stasimo. Queste sono parti comuni a tutte le tragedie, proprie di alcuni sono i canti dalla scena e i commi.

Prologo è la parte completa della tragedia che precede l'ingresso del coro; episodio una parte completa della tragedia intermedia tra canti corali completi; esodo la parte completa della tragedia dopo di cui non c'è canto corale; tra i canti corali la parodo è la prima espressione verbale completa del coro, lo stasimo è un canto del coro privo di anapesti e di trochei, il commo è una lamentazione comune del coro e dalla scena. Le parti della tragedia di cui ci si deve servire come di forme le abbiamo dette in precedenza, mentre dal punto di vista quantitativo e come risultanti separatamente dalla sua divisione sono queste¹⁶.

Aristotele parla di divisioni e di nozioni che hanno un valore primariamente e innanzitutto letterario e che Aristotele definisce attraverso una minuta analisi delle opere dei tragici. Questa testimonianza si riferisce solo alle parti della tragedia e quindi potrà essere utilizzata solo ai fini dello studio dei termini πρόλογος, εἴσοδος e ἔξοδος. Anche se è una testimonianza più tarda rispetto al periodo in cui Aristofane scrisse le sue opere, è un interessante punto di partenza e di riferimento per capire se

¹⁶ Traduzione a cura di DONINI, P. 2008. Vedi anche HALLIWELL, S. 1986 pp. 100-135 e JANKO, R. 1987 pp. 34-35.

questi termini già al tempo di Aristofane avessero lo stesso significato che acquisiranno poi più avanti oppure no.

Aristofane ci testimonia l'uso di un lessico tecnico, relativo a elementi strutturali del dramma, probabilmente già patrimonio comune della critica letteraria del V sec. a.C.

1. πρόλογος

1.1 Osservazioni linguistico-semantiche

Nel sostantivo πρόλογος la preposizione πρό fornisce il valore di «davanti» in relazione al tempo¹⁷. Il sostantivo πρόλογος è utilizzato per la prima volta in modo sicuro da Aristofane¹⁸.

Il prologo è la parte del dramma precedente all'ingresso del coro, secondo la definizione che Aristotele dà nella *Poetica*:

Arist. Po. 1452b 19

ἔστιν δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου.

Il prologo è tutta la parte della tragedia precedente l'ingresso del coro.

Quindi Aristotele considera πρόλογος tutti i versi precedenti la parodo che potevano variare di numero. Per quanto riguarda il prologo delle tragedie, spesso è recitato da un personaggio solo sulla scena. Nel corso del V secolo il prologo delle tragedie mutò configurazione e funzione: assente nelle tragedie più antiche¹⁹, si trasformò nella prima sezione per divenire con Euripide semplice esposizione dell'antefatto. Nelle commedie, il prologo è una delle parti fisse ed è un vero e proprio episodio, spesso con più scene²⁰, che proietta immediatamente lo spettatore all'interno della commedia, chiarendone l'antefatto. Secondo Arnott²¹ i prologhi delle commedie di

¹⁷ Chantraine, DELG; HUMBERT, J. 1993 p. 341: per quanto riguarda la preposizione πρό, più in generale, il valore di «davanti» può riguardare lo spazio o la qualità che fa preferire un oggetto ad un altro.

¹⁸ Omoradiale è il verbo προλογίζω nel senso tecnico di «recitare il prologo, essere il primo a parlare». Prima di Aristofane questo verbo è attestato solo in due frammenti di Eschilo (fr. 451u Radt e nel fr. 451v Radt). In entrambi i casi, però, si tratta di congetture. Questo termine si trova attestato in epoca più tarda nella tradizione esegetica e negli scolii ad Aristofane. Né il termine πρόλογος né il verbo προλογίζω sono attestati nei frammenti di Aristofane.

¹⁹ *I Persiani* e *Le Supplici* di Eschilo iniziano con l'entrata del coro.

²⁰ Come negli *Acarnesi* di Aristofane.

²¹ ARNOTT, P.D. 1989 p. 74.

Aristofane servivano per ottenere il silenzio e focalizzare l'attenzione degli spettatori sul palcoscenico e stabilire un buon rapporto fra attori e pubblico.

1.2 Aristofane

1.2.1 LE COMMEDIE

Il termine *πρόλογος* nella produzione di Aristofane compare esclusivamente nelle *Rane* nei vv. 1119-1250²², quando Eschilo ed Euripide, davanti al dio del teatro Dioniso, sottopongono a critiche serrate e ad un vaglio minuzioso l'uno i prologhi dell'altro. I versi iniziali di alcune tragedie vengono analizzati da vicino, criticati per la ripetività, l'oscurità, l'ambiguità d'espressione. Dal punto di vista di Aristofane, Eschilo era il poeta della generazione che combattè contro i Persiani e che creò l'impero Ateniese, mentre Euripide è il poeta dei suoi giorni, segnati da crisi profonda.

Nei versi precedenti a questa scena, subito dopo la parabasi, si assiste al dialogo tra Santia e un servo di Plutone: gli spettatori apprendono così che sta per avere luogo un'agone tra Eschilo ed Euripide poiché entrambi si contendono il trono di poeta tragico dell'Ade. Il primo ha occupato sino a quel momento il posto accanto a Plutone, il secondo, appena giunto nell'Ade, ritiene di avere diritto ad occupare il trono. Plutone indice una gara, scegliendo come giudice proprio Dioniso, che è sceso nell'Ade per riportare ad Atene Euripide. I due tragediografi si misurano, senza esclusione di colpi e di beffe, prima sulle caratteristiche generali delle loro tragedie (temi, personaggi, coro, stile, funzione didascalica, qualità etica), poi sui prologhi e sulle parti liriche; infine accettano che i loro versi siano addirittura pesati sulla bilancia. Nessuna delle prove fa emergere con forza il vincitore e Dioniso decide di assegnare la vittoria a chi darà il consiglio più utile alla città: Euripide consiglia di diffidare dei cittadini di cui ora gli Ateniesi si fidano e di valorizzare coloro che sono nell'ombra. Vince Eschilo secondo il quale Atene non si affida agli onesti e si trova

²² Più precisamente il termine *πρόλογος* compare ai vv. 1119, 1177, 1181, 1197, 1200, 1210, 1216, 1228, 1230, 1246.

Aristofane utilizza il termine πρόλογος solo in questa scena, all'interno della sua produzione, per dieci volte nell'ambito di circa centocinquanta versi. Il termine πρόλογος, in tutte le occorrenze all'interno delle *Rane*, ha il significato tecnico di «prologo di tragedia».

Aristoph. *Ra.* 1119-1122

Dopo una sezione di reciproche accuse (vv. 830-1118), modulata da Dioniso e dal coro²⁴, Euripide dichiara di voler analizzare i prologhi di Eschilo, che sono definiti τῆς τραγωδίας μέρος πρώτιστον «la prima parte della tragedia». Aristofane in questo modo definisce il precedente termine πρόλογος che viene utilizzato fin dalla prima comparsa nella sua accezione tecnica. Quindi Aristofane dà una definizione più sommaria del termine rispetto a quella data successivamente da Aristotele, ma questo

²⁴ Ai vv. 830-1118 la discussione verte sulle caratteristiche generali delle tragedie (temi, personaggi, coro, stile, funzione didascalica, qualità etica), ai vv. 1119-1250 si passa ai prologhi e infine ai vv. 1251-1363 alle parti liriche.

può essere spiegato col fatto che il contesto è diverso: mentre Aristotele nella *Poetica* si dedica alla teoria dei generi letterari, Aristofane in questo passo intende fare critica letteraria. In realtà Aristofane, all'interno di questa scena delle *Rane*, nell'analisi dei prologhi di Eschilo e di Euripide, cita solamente i primi versi delle tragedie e non il prologo per intero. Quindi si discute se Aristofane usi il termine πρόλογος nella sua accezione di «parte iniziale della tragedia» o di «primi versi della tragedia»²⁵. Se è vero che Aristofane riporta solo i primi versi delle tragedie, è anche vero che ci sono nella letteratura greca molti esempi di *incipit* di un'opera per indicare tutta l'opera o una sezione dotata di autonomia²⁶. Quindi è lecito pensare che Aristofane, quando utilizza il termine πρόλογος, lo fa nella sua accezione di parte iniziale di tragedia, come termine tecnico, se non addirittura di parte iniziale che precede il canto del coro²⁷. L'ipotesi è confortata dalle sezioni successive ai prologhi, indicate come sezioni liriche. È sicuramente interessante il fatto che il termine compaia esclusivamente all'interno di una delle scene più tecniche delle *Rane* e che sia per lo più negli interventi di Euripide, poeta legato alla contemporaneità. Il termine compare solo una volta nei versi recitati da Eschilo: precisamente al v. 1200 dove il poeta dichiara che distruggerà i prologhi di Euripide con una boccetta²⁸. Probabilmente qui Eschilo si serve del termine πρόλογος come se fosse legato ad Euripide più che alla sua produzione. Il sostantivo viene invece utilizzato più volte dal dio del teatro Dioniso che, avendo la funzione di giudice, lo usa in senso tecnico. La prima occorrenza, al v. 1119, può essere interpretata come un'introduzione e compare in una battuta di Euripide. Il termine poi è usato esclusivamente nella seconda parte della scena (vv. 1177-1250), quindi nella parte dedicata ai prologhi di Euripide, forse perchè un termine tecnico, tipico della critica letteraria, si adatta bene ai testi di Euripide, poeta contemporaneo e innovatore che si diletta con le

²⁵ DOVER, K.J. 1993 p. 331.

²⁶ Come ad esempio nel *Protagora* di Platone nella cosiddetta ode a Scopa di Simonide (Pl. *Prt.* 339b): Protagora, dopo aver pronunciato i primi versi del carme (fr. 542 P.), chiede a Socrate se conosca quella poesia o se debba recitarla per intero (τοῦτο ἐπίστασαι τὸ ᾄσμα, ἢ πᾶν σοι διεξέλθω; Pl. *Prt.* 339b, 4). In questo caso quindi vengono riportati i primi versi di un'opera per indicarla nel suo complesso.

²⁷ *Ra.* 1119, 1177, 1181, 1197, 1200, 1210, 1216, 1228, 1230, 1246

²⁸ Questo tipo di parodia verrà spiegata meglio più avanti.

argomentazioni metodologiche tipiche dei sofisti. Infatti soprattutto nei prologhi di Euripide si riserva uno spazio all'esposizione di quanto dà avvio al dramma maggiore rispetto ad Eschilo.

Aristoph. Ra. 1123-1128

- Δι. καὶ ποῖον αὐτοῦ βασανιεῖς;
 Εὐ. πολλοὺς πάνυ.
 πρῶτον δέ μοι τὸν ἐξ Ὀρεστείας λέγε.
 Δι. ἄγε δὴ σιώπα πᾶς ἀνὴρ. λέγ' Αἰσχύλε. 1125
 Αἰ. «Ἐρμῇ χθόνιε, πατρῷ' ἐποπτεύων κράτη,
 σωτὴρ γενοῦ μοι σύμμαχος τ' αἰτουμένω.
 ἦκω γὰρ ἐς γῆν τήνδε καὶ κατέρχομαι.»
 Δι. *E quale dei suoi prologhi intendi esaminare?*
 Εὐ. *Moltissimi. [A Eschilo] Recitami per primo quello dell'Orestea.*
 Δι. *Suvvia, fate silenzio. Recita, Eschilo.* 1125
 ΕΣΧ. «*Ermes ctonio, che vegli sul potere paterno,*
ti supplico, siimi salvatore e alleato.
In questa terra torno: reduce sono».

Continuando nell'analisi testuale, al v. 1122 Euripide dà un giudizio sintetico dei prologhi di Eschilo, che risulta oscuro nell'esposizione dei fatti. Euripide si rivolge ad Eschilo in modo sarcastico: v. 1121 τοῦ δεξιῶ, v. 1154 ὁ σοφὸς Αἰσχύλος. Inoltre Euripide esagera gli errori che riscontra nei prologhi di Eschilo: v. 1129 πλεῖν ἢ δώδεκα, v. 1131 εἴκοσιν γ' ἁμαρτίας, v. 1135 ἡμάρτηκεν οὐράνιον γ' ὅσον. Continuando nella critica, Dioniso al v. 1123 chiede quale dei prologhi Euripide intenda esaminare, sottintendendo il termine πρόλογον a ποῖον²⁹. Euripide subito risponde πολλοὺς sottintendendo προλόγους. Egli decide di partire dalla critica dei prologhi dell'*Orestea*. L'uso del termine *Orestea* ha causato non pochi problemi ai critici³⁰: probabilmente il termine *Orestea* era il nome corrente delle *Coefore*. In

²⁹ Cfr. Sch. Tzetzae in *codex Ambrosianus gr. C 222 inf* in Aristoph. Ra. 1119.

³⁰ ALLISON, R.H. 1978 p. 75; VAN DER VALK, M. 1984 pp. 63-64; DEL CORNO, D. 1985 p. 225.

effetti *Oresteia* è il nome della trilogia, ma il prologo citato è quello delle *Coefore*³¹. Questa incoerenza nella denominazione non doveva creare problemi al pubblico, vista anche l'analogia tra i nomi Ὀδύσσεια, il poema del ritorno e della vendetta di Odisseo, e Ὀρέστεια, la tragedia del ritorno e della vendetta di Oreste. È probabile che Aristofane abbia sacrificato la fedeltà nei confronti del titolo ufficiale alla chiarezza e all'immediatezza della parola scenica. È possibile poi un'altra soluzione: se si accetta la correzione di τὸν del v. 1124 in τιν'³² si può intendere «un prologo dell'*Oresteia*», risolvendo così il problema dell'incongruenza della denominazione. Dioniso al v. 1125 accoglie la gara proposta da Euripide, ordina a tutti di far silenzio ed invita Eschilo a sottoporsi all'esame. Ai vv. 1126-1128 Eschilo recita i primi tre versi delle *Coefore*³³, pronunciati da Oreste sulla tomba del padre Agamennone, ucciso da Clitemnestra e da Egisto. Oreste ritorna dopo molti anni a vendicare il padre e invoca Ermete perché sia suo alleato e protettore nell'impresa.

Aristoph. *Ra*. 1129-1138

- Δι. τούτων ἔχεις ψέγειν τι;
 Εὐ. πλεῖν ἢ δώδεκα.
 Δι. ἀλλ' οὐδὲ πάντα ταῦτά γ' ἔστ' ἀλλ' ἢ τρία. 1130
 Εὐ. ἔχει δ' ἕκαστον εἴκοσιν γ' ἁμαρτίας.
 Δι. Αἰσχύλε, παραινῶ σοι σιωπᾶν. εἰ δὲ μή,
 πρὸς τρισὶν ἱαμβείοισι προσοφείλων φανεῖ.
 Αἰ. ἐγὼ σιωπῶ τῷδ';
 Δι. ἐὰν πείθῃ γ' ἐμοί.
 Εὐ. εὐθὺς γὰρ ἡμάρτηκεν οὐράνιον γ' ὅσον. 1135
 Αἰ. ὁρᾷς ὅτι ληρεῖς;
 Εὐ. ἀλλ' ὀλίγον γέ μοι μέλει.

³¹ Noto a noi solo per questa citazione.

³² La correzione è stata proposta da ALLISON, R.H. 1978 p.75.

³³ Seconda tragedia della tetralogia *Oresteia*, vittoriosa alle Dionisie del 458 e comprendente anche *Agamennone*, *Eumenidi* e il dramma satiresco *Proteo*. La parte iniziale delle *Coefore* è andata perduta nel corso della tradizione a causa della caduta di una pagina nel manoscritto M Laurenziano 32,9, unico testimone della tragedia. I vv. 1126-1128, 1172-1173 e forse anche i vv 1142-1143 sono citazione dei versi della parte iniziale del prologo delle *Coefore*.

Aἰ. πῶς φής μ' ἁμαρτεῖν;
 Εὐ. αὖθις ἐξ ἀρχῆς λέγε.
 Aἰ. «Ἐρμῇ χθόνιε πατρῷ' ἐποπτεύων κράτη.»
 ΔΙ. [a Euripide] *Su questi versi hai da fare qualche critica?*
 ΕΥ. *Più di una dozzina.*
 ΔΙ. *Ma se questo passo ha in tutto tre versi!* 1130
 ΕΥ. *Certo, ma ciascun verso ha una ventina di errori.*
 ΔΙ. [a Eschilo] *Eschilo, ti consiglio di tacere:*
 se no, dovrai dar conto di più di tre trimetri giambici.
 ΕΣΧ. *E io dovrei tacere di fronte a costui?*
 ΔΙ. *Se vuoi darmi ascolto.*
 ΕΥ. *Già in apertura ha fatto un errore stratosferico.* 1135
 ΕΣΧ. *Vedi? Parli a vanvera.*
 ΕΥ. *Me ne importa poco.*
 ΕΣΧ. *E quale sarebbe il mio errore?*
 ΕΥ. *Recita di nuovo dall'inizio.*
 ΕΣΧ. «*Ερмес ctonio, che vegli sul potere paterno*».

Subito Dioniso chiede al v. 1129, se Euripide abbia delle critiche da fare e questi risponde, con iperbole, che ne ha una dozzina. Euripide, per rincarare la dose, al v. 1131 ribadisce che in ciascuno di questi tre versi ci sono una ventina di errori. Dopo che il dio del teatro al v. 1132 consiglia ad Eschilo di tacere, finalmente Euripide può dire, con la consueta esagerazione, al v. 1135 che nel primo verso recitato da Eschilo c'è un errore enorme. Dopo che Eschilo ha recitato di nuovo il primo verso, Euripide ne critica l'ἁσάφεια «l'oscurità, poca chiarezza». Questa critica parte da un'effettiva ambiguità del testo eschileo, dove πατρῷα può riferirsi sia al padre di Oreste, Agamennone, sia a quello di Ermes, Zeus: data anche l'ampiezza del campo semantico pertinente a κράτη, che va da «forza» a «vittoria» a «dominio».

Aristoph. Ra. 1139-1150

Εὐ. οὐκουν Ὁρέστης τοῦτ' ἐπὶ τῷ τύμβῳ λέγει
 τῷ τοῦ πατρὸς τεθνεῶτος;

- Ai. οὐκ ἄλλως λέγω. 1140
- Eὐ. πότερ' οὖν τὸν Ἑρμῆν, ὡς ὁ πατήρ ἀπώλετο
αὐτοῦ βιαίως ἐκ γυναικείας χειρὸς
δόλοισι λαθραίοις, ταῦτ' ἐποπτεύειν' ἔφη;
- Ai. οὐ δῆτ' ἐκεῖνον, ἀλλὰ τὸν Ἑριούνιον
Ἑρμῆν χθόνιον προσεῖπε, καδῆλου λέγων 1145
ὅτι πατρῷον τοῦτο κέκτηται γέρας.
- Eὐ. ἔτι μείζον ἐξήμαρτες ἢ ἡ γὰρ βουλόμεν.
εἰ γὰρ πατρῷον τὸ χθόνιον ἔχει γέρας—
- Δι. οὕτω γ' ἂν εἴη πρὸς πατρός τυμβωρύχος.
- Ai. Διόνυσσε πίνεις οἶνον οὐκ ἀνθοσμίαν. 1150
- EU. *Non è Oreste a dire queste parole
sulla tomba del padre morto?*
- ESCH. *Proprio così.* 1140
- EU. *Orbene, come poteva dire che Ermes «vegliava»,
dal momento che suo padre morì di morte violenta,
per mano di donna, vittima di inganni occulti?*
- ESCH. *Ma lui non dice questo: con «ctonio», si rivolgeva a Ermes
«benefico», e lo chiariva dicendo che Ermes esercita questa funzione
in quanto l'ha ereditata da suo padre.* 1146
- EU. [a Dioniso] *Ha fatto un errore anche più grande di quello che
immaginavo. Se infatti ha ereditato questa funzione ctonia da suo
padre...*
- DI. *...per eredità paterna sarebbe un tombarolo.*
- ESCH. *Dioniso, bevi vino di pessima qualità.* 1150

Ai vv. 1139-1140 Euripide chiede se non sia Oreste a pronunciare quelle parole sulla tomba del padre Agamennone. Alla risposta affermativa di Eschilo, Euripide argomenta che Oreste non avrebbe potuto dire che Ermes «vegliava», perchè suo padre Agamennone morì di morte violenta per mano di una donna (vv. 1141-1143).

La critica moderna³⁴ propende per la prima interpretazione, cioè che πατρῷα debba essere riferito ad Agamennone, che sarebbe concepito come ancora capace di emanare una forza in grado di esigere e sorreggere la vendetta del figlio. Però la battuta di Euripide dei vv. 1141-1143, agganciando l'espressione all'uccisione di Agamennone per mano della moglie, ridicolizza l'assistenza di Ermes e quindi l'espressione eschilea. Invece Eschilo ai vv. 1144-1146 chiarisce che la frase indica il potere di Ermes che deriva dal padre Zeus: secondo quest'interpretazione Ermes ha ricevuto dal padre il titolo di «ctonio», in quanto accompagnatore delle anime dei defunti nell'Ade. La replica di Euripide è burlescamente conclusa da Dioniso e quindi non c'è la confutazione. Il ruolo di Dioniso in questa scena, così come in tutta la commedia, è molto importante. Egli nella prima parte delle *Rane* esemplifica un tipo di personaggio ben conosciuto nella commedia, il βωμολόχος: è la persona a cui succede di tutto e di cui il pubblico ride. È spaccone ma codardo (vv. 279-308 e vv. 479-493), incompetente (vv. 198-205), grasso e inadeguato (v. 200 e vv. 236 ss.), sensuale (v. 291, vv. 739 ss.). Nella seconda metà della commedia, Dioniso riveste il ruolo di arbitro nella disputa tra Eschilo ed Euripide: quindi invita, comanda e rimprovera (vv. 830-894, v. 1410) i due duellanti. Durante la gara, le battute di Dioniso sono sporadiche ed egli riveste il ruolo del βωμολόχος, che commenta ironicamente (v. 934, vv. 968-970, vv. 1067 ss., vv. 1074-1076), ingenuamente (vv. 916-920, v. 921, v. 930, vv. 1023 ss., vv. 1028 ss.) o maliziosamente (vv. 952 ss., vv. 1047 ss.) ciò che dicono i due tragediografi.

Aristoph. *Ra.* 1151-1171

Δι. λέγ' ἕτερον αὐτῷ. σὺ δ' ἐπιτήρει τὸ βλάβος.

Αἰ. «σωτὴρ γενοῦ μοι σύμμαχος τ' αἰτουμένω.

ἦκω γὰρ ἐς γῆν τήνδε καὶ κατέρχομαι».

Εὐ. δις ταῦτόν ἡμῖν εἶπεν ὁ σοφὸς Αἰσχύλος.

Δι. πῶς δίς;

Εὐ. σκόπει τὸ ῥῆμ'. ἐγὼ δέ σοι φράσω.

1155

«ἦκω γὰρ ἐς γῆν» φησί «καὶ κατέρχομαι».

³⁴ VAN DER VALK, M. 1984 pp. 64-65; DEL CORNO, D. 1985 pp. 225-226; DOVER, K.J. 1993 p. 332.

- ἥκειν δὲ ταῦτόν ἐστι τῷ «κατέρχομαι».
- Δι. νῆ τὸν Δί' ὥσπερ γ' εἴ τις εἴποι γείτονι,
«χρηῖσον σὺ μάκτραν, εἰ δὲ βούλει, κάρδοπον».
- Αἰ. οὐ δῆτα τοῦτό γ' ὧ κατεστωμυλμένε 1160
ἄνθρωπε ταῦτ' ἔστ', ἀλλ' ἄριστ' ἐπῶν ἔχον.
- Εὐ. πῶς δῆ; δίδασον γάρ με καθ' ὃ τι δὴ λέγεις;
- Αἰ. ἐλθεῖν μὲν ἐς γῆν ἔσθ' ὅτῳ μετῇ πάτρας.
χωρὶς γὰρ ἄλλης συμφορᾶς ἐλήλυθεν.
φεύγων δ' ἀνὴρ ἥκει τε καὶ κατέρχεται. 1165
- Δι. εὖ νῆ τὸν Ἀπόλλω. τί σὺ λέγεις Εὐριπίδη;
- Εὐ. οὐ φημὶ τὸν Ὀρέστην κατελθεῖν οἴκαδε.
λάθρα γὰρ ἦλθεν οὐ πιθὼν τοὺς κυρίους.
- Δι. εὖ νῆ τὸν Ἑρμῆν. ὃ τι λέγεις δ' οὐ μανθάνω.
- Εὐ. πέραινε τοίνυν ἕτερον.
- Δι. ἴθι πέραινε σὺ, 1170
Αἰσχύλ', ἀνύσας. σὺ δ' ἐς τὸ κακὸν ἀπόβλεπε.
- DI. [a Eschilo] *Recitagli il resto.* [A Euripide] *E tu, occhio all'errore.*
- ESCH. *«Ti supplico, siimi salvatore e alleato.*
In questa terra torno: reduce sono dall'esilio».
- EU. *Quel genio di Eschilo ci ha detto due volte la stessa cosa.*
- DI. *Come due volte?*
- EU. *Sta' attento a quel che dice, e te lo proverò.* 1155
«In questa terra torno», dice, e «reduce sono dall'esilio».
Ma «tornare» ha lo stesso significato di «sono reduce».
- DI. *Sì, per Zeus, come se uno dicesse al vicino:*
«Prestami la madia o, se preferisci, la credenza».
- ESCH. *Chiacchierone, non si tratta affatto della stessa cosa,* 1160
ma di parole che sono perfettamente congruenti fra loro.
- EU. *E in che modo? Spiegami come giustifichi questa affermazione.*
- ESCH. *Tornare a una terra è possibile per chi ha una patria:*
e infatti ci torna senza ulteriori spiacevoli circostanze.
Laddove un esiliato ci torna, ed è reduce. 1165

- DI. *Ben detto, per Apollo! E tu che dici, Euripide?*
- EU. *Dico che Oreste non è tornato a casa come reduce,
ma è tornato di nascosto, senza il permesso delle autorità.*
- DI. *Bene, per Hermes; ma non capisco cosa dici.*
- EU. [a Eschilo] *Continua con un altro brano.*
- DI. *Su, Eschilo, continua, presto.* 1170
- [A Euripide] *E tu, occhio all'errore.*

Dopo varie battute, Dioniso al v. 1151 invita Eschilo a recitare i versi successivi³⁵ ed Euripide a stare attento agli errori. Euripide al v. 1154 subito critica il fatto che il poeta dica due volte la stessa cosa: quindi l'errore ora rimproverato ad Eschilo è la διλογία³⁶, che veniva considerata mancanza di chiarezza. Al v. 1157 il verbo ἤκειν «tornare» ha lo stesso significato del verbo κατέρχομαι «sono reduce». Dioniso si trova d'accordo con Euripide portando come esempio i sostantivi μάκτραν e κάρδοπον, tra loro sinonimi. Ma Eschilo ai vv. 1163-1165 spiega che ἐλθεῖν «tornare» è adatto al ritorno di chi ha una patria, ma un esiliato ἤκει «ci torna» e κατέρχεται «ci rientra». Il fatto che Eschilo si dia pena di distinguere fra sinonimi, conferma il proposito derisorio nei confronti delle sottigliezze tipiche dei sofisti. Euripide allora ai vv. 1167-1168 controbatte che Oreste non è tornato a casa da reduce, ma di nascosto senza il permesso delle autorità. La critica dei primi tre versi delle *Coefore* si conclude con Dioniso che afferma di non capirci più niente. Questo tipo di discussione rientra nel tipo di studio linguistico sviluppato dai sofisti: definizioni, significati e correttezza delle parole³⁷. Fra i sofisti, Prodicò in particolare si dedicò allo studio della correttezza dei nomi (ὀρθότης ὀνομάτων³⁸) e della sinonimica, l'esame cioè dell'esatto significato delle parole e delle differenze semantiche tra termini affini. Nel *Protagora* di Platone, Prodicò, intervenendo nella discussione, distingue sottilmente tra sinonimi³⁹, esattamente come Eschilo fa nella

³⁵ Infatti fino ad adesso è stato analizzato solo il primo dei tre versi delle *Coefore* recitati da Eschilo (cfr. vv. 1126-1128).

³⁶ La ripetizione di un medesimo concetto mediante due sinonimi.

³⁷ DEL CORNO, D. 1985 p. 226.

³⁸ Al centro dell'interesse anche del sofista Protagora, come verrà spiegato più avanti.

³⁹ Pl. *Prt.* 315c-d; 337 a-c; 340d-341e; 357e-359 a).

commedia di Aristofane. Aristofane crea una parodia di questo tipo di studio linguistico con l'analisi dei verbi ἤκω-κατέρχομαι e, successivamente, di κλύειν-ἀκοῦσαι.

Aristoph. Ra. 1172-1176

- Αἰ. «τύμβου δ' ἐπ' ὄχθῳ τῷδε κηρύσσω πατρὶ
κλύειν, ἀκοῦσαι—».
- Εὐ. τοῦθ' ἕτερον αὖθις λέγει,
«κλύειν ἀκοῦσαι», ταὐτὸν ὃν σαφέστατα.
- Δι. τεθνηκόσιν γὰρ ἔλεγεν ὃ μόχθηρε σύ, 1175
οἷς οὐδὲ τρις λέγοντες ἐξικνούμεθα.
- ΕΣΧ. *«Sul tumulto di questa tomba proclamo a mio padre
che mi senta, mi dia ascolto...».*
- ΕΥ. *Ecco, di nuovo dice due volte la stessa cosa,
«sentire», «dare ascolto»: è del tutto evidente che si tratta della stessa
cosa.*
- ΔΙ. *Certo, ma il fatto è che parlava ai morti, disgraziato: 1175
e loro non li raggiungiamo neppure se diciamo la stessa cosa tre volte.*

La scena continua: Eschilo ai vv. 1172-1173 prosegue nella recita del prologo delle *Coefore*⁴⁰. Euripide lo interrompe prima della fine del secondo verso e critica nuovamente il fatto che Eschilo ripeta due volte la stessa cosa: al v. 1174 i verbi κλύειν e ἀκοῦσαι «sentire» e «dare ascolto» hanno lo stesso significato. Dioniso ai vv. 1175-1176 però controbatte che Oreste stava parlando ai morti ed era opinione diffusa che si dovesse invocare tre volte il morto di cui si volevano udire le parole. La critica ai prologhi di Eschilo quindi può essere suddivisa in tre parti: vv. 1126-1150, 1151-1169, 1172-1176. Nella prima parte si critica l'ἁσάφεια del testo eschileo, prendendo in analisi il primo verso delle *Coefore*. Questa critica, anche se non viene confutata, è interrotta dalla battuta finale di Dioniso che chiude la

⁴⁰ Questi due nuovi versi possono essere considerati i vv. 4-5 delle *Coefore*, a meno che non si considerino citazione del testo eschileo anche i vv. 1142-1143 delle *Rane* di Aristofane e in particolare i termini βιαίως e λαθραίοις.

discussione. Nella seconda parte invece si critica la διλογία di Eschilo, prendendo in esame il v. 3 delle *Coefore*. In questo caso Eschilo si difende dalle accuse di Euripide. Anche nella terza parte si critica la διλογία di Eschilo, nel v. 5 delle *Coefore*: è affidata a Dioniso la difesa comica della ripetizione. In questi ultimi casi si nota la forte influenza dei sofisti su Euripide, in particolare di Prodicò, come è già stato detto in precedenza, e di Protagora⁴¹. Anche Protagora si dedicò agli studi linguistico-grammaticali, spesso sulla base di testi poetici, come risulta anche dal *Protagora* platonico⁴². Il sofista⁴³ distinse il genere dei nomi in maschile, femminile e neutro, proponendo di accordare il genere grammaticale a quello “naturale” di un oggetto. Quindi egli si dedicò in particolar modo alla ὀρθοέπεια «correttezza della dizione». Le insistenti allusioni da parte di Aristofane alle dottrine di Protagora⁴⁴ costituiscono una prova significativa della loro notorietà e del loro rilievo nel dibattito culturale dell'epoca.

Nella seconda parte della scena (vv. 1177-1250) vengono sottoposti a analisi critica i prologhi di Euripide.

Aristoph. Ra. 1177-1181

- Δι. σὺ δὲ πῶς ἐποίεις τοὺς προλόγους;
 Εὐ. ἐγὼ φράσω.
 κἄν που δις εἶπω ταῦτόν, ἢ στοιβῇν ἴδης
 ἐνοῦσαν ἔξω τοῦ λόγου, κατάπτυσον.
 Δι. ἴθι δὴ λέγ'. οὐ γάρ μοῦστιν ἄλλ' ἀκουστέα 1180
 τῶν σῶν προλόγων τῆς ὀρθότητος τῶν ἐπῶν.
 Δι. *Ma i prologhi, tu come li componevi?*
 Εὐ. *Te lo mostrerò:*
e se io dovessi dire due volte la stessa cosa o tu dovessi vedere
qualche zeppa, sputami pure in faccia.
 Δι. *Avanti, parla: aspetto solo di sentire se sono corretti* 1180

⁴¹GIULIANO, F.M. 2005 pp. 21-23; CORRADI, M. 2012 pp. 166-175.

⁴² Cfr. nota 38.

⁴³ Cfr. fr. 80 A 13 Diels-Kranz; fr. 80 A 24 Diels-Kranz.

⁴⁴ Si veda anche *Nu.* 658 ss.

i versi dei tuoi prologhi.

Dopo che sono stati analizzati i prologhi di Eschilo, Dioniso chiede direttamente ad Euripide al v. 1177 come questi componesse i prologhi. Si tratta della seconda occorrenza del termine πρόλογος. Euripide risponde prontamente ai vv. 1177-1179 che glielo mostrerà senza incorrere nell'errore della διλογία, tipico di Eschilo. Negli stessi versi Euripide fa riferimento anche alla στοιβή «zeppa» per indicare il pleonasma. La στοιβή infatti era propriamente il nome di una pianta usata, oltre che per fare scope, anche per l'imballaggio di oggetti fragili: da qui il suo uso metaforico nel passo. Dioniso ai vv. 1180-1181 lo incita a cominciare in modo da poter giudicare la ὀρθότης τῶν ἐπῶν τῶν σῶν προλόγων «correttezza dei versi dei tuoi prologhi»⁴⁵.

Aristoph. Ra. 1182-1196

- Εὐ. «ἦν Οἰδίπους τὸ πρῶτον εὐδαίμων ἀνὴρ—»
- Αἰ. μὰ τὸν Δί' οὐ δῆτ', ἀλλὰ κακοδαίμων φύσει,
ὄντινά γε, πρὶν φῦναι μὲν, Ἀπόλλων ἔφη
ἀποκτενεῖν τὸν πατέρα, πρὶν καὶ γεγονέναι, 1185
πῶς οὗτος ἦν τὸ πρῶτον εὐδαίμων ἀνὴρ;
- Εὐ. «εἴτ' ἐγένετ' αὖθις ἀθλιώτατος βροτῶν».
- Αἰ. μὰ τὸν Δί' οὐ δῆτ', οὐ μὲν οὖν ἐπαύσατο.
πῶς γάρ; ὅτε δὴ πρῶτον μὲν αὐτὸν γενόμενον
χειμῶνος ὄντος ἐξέθεσαν ἐν ὀστράκῳ, 1190
ἵνα μὴ 'κτραφεῖς γένοιτο τοῦ πατρὸς φονεύς.
εἴθ' ὥς Πόλυβον ἥρρησεν οἰδῶν τῷ πόδε.
ἔπειτα γραῦν ἔγημεν αὐτὸς ὢν νέος
καὶ πρὸς γε τούτοις τὴν ἑαυτοῦ μητέρα.
εἴτ' ἐξετύφλωσεν αὐτόν.
- Δι. εὐδαίμων ἄρ' ἦν, 1195
εἰ κάστρατήγησέν γε μετ' Ἑρασινίδου.
- Εὐ. «All'inizio Edipo era un uomo fortunato...»

⁴⁵ Di nuovo un riferimento alla sofistica e in particolare a Protagora.

- ESCH. *Ma niente affatto, per Zeus! Era sventurato di natura:
 tant'è che, prima della sua nascita – anzi, prima che fosse
 generato -, Apollo predisse che avrebbe ucciso il padre. 1185
 Come si può dire che all'inizio costui era un uomo fortunato?*
- EU. *«...ma poi divenne il più infelice dei mortali».*
- ESCH. *Ma niente affatto, per Zeus! Piuttosto, non ha mai cessato di esserlo.
 Come negarlo? Subito, non appena nacque, in pieno inverno,
 lo esposero in un vaso di coccio, 1190
 affinché, una volta cresciuto, non diventasse l'assassino di suo padre;
 poi, coi piedi gonfi, si trascinò da Polibo;
 in seguito, pur essendo giovane, sposò una vecchia
 che per giunta era sua madre;
 e poi si accecò.*
- DI. *Sarebbe stato fortunato 1195
 se fosse stato anche stratego con Erasinide...*

Euripide comincia recitando al v. 1182 il primo verso della perduta *Antigone* dove Edipo era definito un uomo fortunato. Eschilo subito lo interrompe e ai vv. 1183-1186 definisce invece Edipo sventurato di natura. Infatti prima che questi fosse generato, Apollo predisse che avrebbe ucciso il padre⁴⁶. Euripide al v. 1187 continua recitando il secondo verso dell'*Antigone* in cui si dice che Edipo in seguito divenne il più infelice dei mortali. Di nuovo Eschilo lo interrompe ai vv. 1188-1195 perché Edipo non ha mai smesso di essere infelice. A dimostrazione di questo, Eschilo narra brevemente la sua storia⁴⁷. Dionsio interrompe ai vv. 1195-1196 con una battuta

⁴⁶ Infatti generando Edipo, Laio, re di Tebe, disobbedì all'oracolo delfico che gli aveva ingiunto di restare senza prole per non cadere vittima della mano di suo figlio.

⁴⁷ Laio, per timore del responso di Apollo, fece esporre il neonato sul monte Citerone, con i piedi perforati e legati insieme (cosa che procurò l'infermità che diede il nome Οἰδίπους «dai piedi gonfi»); ma l'infante fu raccolto da mandriani di Polibo, re di Corinto, che lo crebbe come un proprio figlio. A Edipo, ormai adulto, l'oracolo di Delfi predisse che avrebbe ucciso il padre e sposato la madre. Questi tragici eventi si avverarono quando Edipo, di ritorno da Delfi, inconsapevolmente assassinò Laio e, dopo aver risolto l'enigma della Sfinge, conquistò il regno di Tebe e sposò la regina Giocasta (che egli non sapeva essere sua madre). Presa coscienza del parricidio e dell'incesto, il sovrano si punì

comica: Edipo sarebbe stato fortunato se fosse stato stratego con Erasinide⁴⁸, uno degli strateghi condannati a morte dopo le Arginuse, per non aver raccolto i naufraghi.

Aristoph. Ra. 1197-1204

- Eὐ. ληρεῖς. ἐγὼ δὲ τοὺς προλόγους καλοὺς ποιῶ.
Aἰ. καὶ μὴν μὰ τὸν Δί' οὐ κατ' ἔπος γέ σου κνίσω
τὸ ρῆμ' ἕκαστον, ἀλλὰ σὺν τοῖσιν θεοῖς
ἀπὸ ληκυθίου σου τοὺς προλόγους διαφθερῶ. 1200
Eὐ. ἀπὸ ληκυθίου σὺ τοὺς ἐμούς;
Aἰ. ἐνὸς μόνου.
ποιεῖς γὰρ οὕτως ὥστ' ἐναρμόττειν ἅπαν,
καὶ κωδάριον καὶ ληκύθιον καὶ θύλακον,
ἐν τοῖς ἱαμβείοισι. δείξω δ' αὐτίκα.
EU. *Sciocchezze: i prologhi che compongo io sono belli.*
ESCH. *Per Zeus, non passerò al setaccio verso per verso*
ogni singola tua parola, ma, con l'aiuto degli dei,
con una bocchetta distruggerò i tuoi prologhi. 1200
EU. *I miei, con una bocchetta, tu?*
ESCH. *Sì, con una sola.*
Il tuo modo di comporre è tale che nei tuoi trimetri giambici ci sta
bene tutto: una pellicetta, una bocchetta, una borsetta.

accecandosi. Cenni al mito di Edipo sono già presenti in Omero: Hom. *Il.* 23, 677 ss. (dove si parla dei giochi per la morte di Edipo) e *Od.* 11, 271 ss.

⁴⁸ Erasinide viene citato come esempio di fine miserevole. Il suo nome risulta nell'elenco degli strateghi eletti in sostituzione di Alcibiade dopo la sconfitta di Notion (407). Inoltre si ricorda che Erasinide era, con Leone, assieme a Conone quando questi fu bloccato dallo spartano Callicratida nel porto di Mitilene. Diversamente da Erasinide, Leone non combatté alle Arginuse, o perchè era rimasto con Conone a Mitilene o perchè era stato catturato dagli Spartani in mare aperto, mentre tentava di allontanarsi da Mitilene; Erasinide, invece, sarebbe sfuggito agli Spartani a bordo di un'altra nave che, diretta verso l'Ellesponto, riuscì a raggiungere Atene. Con l'accusa di non aver soccorso i naufraghi in occasione della battaglia delle Arginuse, funestata da una violenta tempesta, sei strateghi furono giustiziati al loro rientro in Atene, fra cui anche Erasinide.

E te lo dimostrerò immediatamente.

Euripide al v. 1197 controbatte che i prologhi che compone sono belli. Nella sua replica ai vv. 1198-1200 Eschilo afferma che non passerà al setaccio ogni singolo verso di Euripide (come ha fatto invece quest'ultimo con i versi di Eschilo), ma che distruggerà i suoi prologhi con una boccetta. Euripide non capisce (v. 1201) e allora Eschilo ai vv. 1201-1204 spiega che il modo di comporre di Euripide è tale che nei suoi trimetri giambici ci sta bene tutto: una pelliccetta, una boccetta, una borsetta. La critica rivolta ad Euripide si fonda sulla volgarità e banalità quotidiana delle situazioni e dei personaggi da lui descritti. La serie dei tre oggetti di comunissimo uso⁴⁹, per di più al diminutivo, è un simbolo concreto di questa valutazione. Ma la critica colpisce anche la struttura metrica dei prologhi di Euripide. I suoi trimetri giambici sono monotoni, segnati da cesura pentemimera che consente sempre di terminare con ληκύθιον ἀπώλεσεν «perse la boccetta». Per dimostrarglielo, Eschilo interromperà Euripide e concluderà molti dei suoi versi con ληκύθιον ἀπώλεσεν. Eschilo incalza da vicino Euripide insinuando la formula, dapprima, a metà del terzo verso recitato da Euripide (vv. 1208, 1213, 1219), poi a metà del secondo (vv. 1226, 1233), infine addirittura a metà del primo verso (v. 1238). L'irresistibile progressione non fa che sottolineare la rigidità del modulo e questo doveva riuscire di straordinario effetto comico. Il pubblico attende l'inserzione della boccetta, che puntualmente arriva, in modo sempre più serrato. Euripide tenta, invano, di contestare l'affermazione del rivale, citando esplicitamente i versi di sette sue tragedie⁵⁰ che il pubblico doveva immediatamente riconoscere. In questi casi gli spettatori riconoscevano immediatamente il testo, però il gioco comico non era avviato dal riconoscimento della citazione tragica, ma da altri elementi del contesto aristofaneo in cui essa si colloca. Ad esempio in questa scena i versi sono citati e discussi in quanto tali e ciò che suscita il riso è lo strumento usato da Eschilo per criticarli. Molto è stato detto a proposito dell'espressione ληκύθιον ἀπώλεσεν e i

⁴⁹ V. 1203 καὶ κροτάριον καὶ ληκύθιον καὶ θύλακον «una pelliccetta, una boccetta, una borsetta».

⁵⁰ *Archelao* fr. 846 K., *Ipsipile* fr. 752 K., *Stenebea* fr. 661 K., *Frisso* fr. 819 K., *Meleagro* fr. 516 K., *Melanippe saggia* fr. 481 K.

critici moderni⁵¹ sono lontani dal concludere perchè Eschilo abbia scelto proprio una boccetta per distruggere i prologhi di Euripide: ληκύθιον è il diminutivo di λήκυθος che sarebbe propriamente l'ampolla⁵² per contenere olio o unguenti profumati. Il diminutivo ha valore espressivo: basterà un piccolo oggetto per distruggere i prologhi di Euripide. Naturalmente, l'effetto è giocato sulla sorpresa e sul paradosso, entrambi derivanti dall'equivoco fra l'oggetto e il nome. Secondo alcuni⁵³ il termine riveste in questa scena un doppio senso osceno, allusivo al fallo. A sostegno di questa interpretazione, sia λήκυθος che ληκύθιον ricordano ληκῶν, verbo a sfondo sessuale usato già da Aristofane in *Th.* 493. Esisteva un tipo di boccetta che assomigliava ad un fallo e, infine, la boccetta era utilizzata per dispensare piccole quantità di liquido. Però il termine λήκυθος e le parole da esso derivate hanno importanti applicazioni non sessuali. Nella critica letteraria antica ebbe molta fortuna la metafora dell'ampolla per significare l'«ampollosità» dello stile e del lessico tragico⁵⁴. Eschilo critica la rimbombante presentazione degli eroi tragici da parte di Euripide, facendo finire il verso con lo smarrimento di una boccetta. Critica inoltre la meccanicità della struttura metrica. Proprio nel verso dove compare per la prima volta il sostantivo ληκύθιον, è presente l'unica occorrenza del termine πρόλογος nelle battute di Eschilo: questo verso vuole essere una forte dichiarazione di sfida nei confronti di Euripide.

Aristoph. *Ra.* 1205-1233

Eὐ. ἰδοῦ, σὺ δείξεις;

Αἰ. φημί.

Eὐ. καὶ δὴ χρὴ λέγειν. 1205

«Αἴγυπτος, ὡς ὁ πλεῖστος ἔσπαρται λόγος,

⁵¹ WHITMAN, C.H. 1975 p. 376; ANDERSON, G. 1981 p. 130; GUIDO, R.- FILIPPO, A. 1981 pp. 83-86; BECK, W. 1982 p. 234 e ROBERTSON, M. 1982 p. 234 sottolineano lo sfondo sessuale dell'espressione; GERÖ, E.C.-JOHNSSON, H.R. 2002 p. 39; SLATER, N.W. 2002 p. 198.

⁵² Un vaso di piccole dimensioni, slanciato e a collo stretto.

⁵³ HENDERSON, J. 1972 pp.133-144 sottolinea la comicità della ripetizione del nesso ληκύθιον ἀπώλεσεν; GRIFFITH, M. 1975 p. 380; WHITMAN, C.H. 1975 p. 377; GUIDO, R.- FILIPPO, A. 1981 pp. 83-87 spiegano che ληκύθιον ricorda ληκῶν, verbo a sfondo sessuale; DOVER, K.J. 1993 pp. 337-339.

⁵⁴ Cfr. Call. *fr.* 215: qui Callimaco descrive la Musa tragica come ληκυθίζουσα.

	ξὺν παισὶ πεντήκοντα ναυτίλῳ πλάτῃ Ἄργος κατασχών—»	
Αἰ.	ληκύθιον ἀπώλεσεν.	
Δι.	τουτὶ τί ἦν τὸ ληκύθιον; οὐ κλαύσεται; λέγ' ἕτερον αὐτῷ πρόλογον, ἵνα καὶ γνῶ πάλιν.	1210
Εὐ.	«Διόνυσος, ὃς θύρσοισι καὶ νεβρῶν δοραῖς καθαπτὸς ἐν πεύκαισι Παρνασσὸν κάτα πηδᾷ χορεύων—»	
Αἰ.	ληκύθιον ἀπώλεσεν.	
Δι.	οἴμοι πεπλήγμεθ' αὖθις ὑπὸ τῆς ληκύθου.	
Εὐ.	ἀλλ' οὐδὲν ἔσται πρᾶγμα: πρὸς γὰρ τουτονὶ τὸν πρόλογον οὐχ ἔξει προσάψαι λήκυθον. «οὐκ ἔστιν ὅστις πάντ' ἀνὴρ εὐδαιμονεῖ. ἢ γὰρ πεφυκῶς ἐσθλὸς οὐκ ἔχει βίον, ἢ δυσγενὴς ὢν—»	1215
Αἰ.	ληκύθιον ἀπώλεσεν.	
Δι.	Εὐριπίδη—	
Εὐ.	τί ἔστιν;	
Δι.	ὑφέσθαι μοι δοκεῖ. τὸ ληκύθιον γὰρ τοῦτο πνευσεῖται πολὺ.	1220
Εὐ.	οὐδ' ἂν μὰ τὴν Δήμητρα φροντίσαιμί γε. νυνὶ γὰρ αὐτοῦ τοῦτό γ' ἐκκεκόψεται.	
Δι.	ἴθι δὴ λέγ' ἕτερον κάπεχου τῆς ληκύθου.	
Εὐ.	«Σιδώνιον ποτ' ἄστυ Κάδμος ἐκλιπὼν Ἀγήνορος παῖς—»	1225
Αἰ.	ληκύθιον ἀπώλεσεν.	
Δι.	ὦ δαιμόνι' ἀνδρῶν ἀποπρίω τὴν λήκυθον, ἵνα μὴ διακναίση τοὺς προλόγους ἡμῶν.	
Εὐ.	τὸ τί; ἐγὼ πρίωμαι τῷδ';	
Δι.	ἐὰν πείθῃ γ' ἐμοί.	
Εὐ.	οὐ δῆτ', ἐπεὶ πολλοὺς προλόγους ἔξω λέγειν	1230

ἴν' οὗτος οὐχ ἔξει προσάψαι ληκύθιον.
«Πέλοψ ὁ Ταντάλειος ἐς Πῖσαν μολὼν
θοαῖσιν ἵπποις—»

Ai. ληκύθιον ἀπώλεσεν.

EU. *Davvero me lo dimostrerai?*

ESCH. *Ti dico di sì*

EU. *Bene, non mi resta che recitare:* 1205

*«Egitto, come si tramanda per consolidata fama,
insieme ai suoi cinquanta figli con un vascello
ad Argo approdato...»*

ESCH. *...perse la boccetta.*

DI. *Ma cos'è questa boccetta? Vada alla malora!* 1209

[A Euripide] *Recitagli un altro prologo: voglio rendermi conto meglio.*

EU. *«Dioniso, che, di tirsi e pelli di cervo abbigliato,
al chiarore delle faci, lungo il Parnaso,
salta e danza...»*

ESCH. *...perse la boccetta.*

DI. *Ahimè, siamo stati di nuovo colpiti dalla boccetta.* 1214

EU. *Ma ora non ci saranno problemi: nel prologo che sto per recitare
non potrà aggiungervi la boccetta.*

*«Non c'è uomo la cui felicità sia completa:
o è nobile di nascita, ma non ha di che vivere,
o è di umili origini, e...»*

ESCH. *...perse la boccetta.*

DI. *Euripide...*

EU. *Che c'è?*

DI. *A me sembra che sia tempo di calare le vele:* 1220

da questa boccetta sta per spirare un vento forte.

EU. *No, per Demetra, io non me ne preoccuperei affatto:
un attimo, e questa gli andrà in frantumi.*

DI. *Su, recitane un altro: ma tieniti a debita distanza dalla boccetta.*

EU. *«Un tempo, abbandonata la sidonia città, Cadmo* 1225

figlio di Agenore...»

ESCH. ...perse la boccetta.

DI. *Mio caro compra la boccetta:
così la finirà di romperti i... prologhi.*

EU. *Cosa?
Io dovrei comprare da lui?*

DI. *Se vuoi darmi ascolto.*

EU. *Assolutamente no! Posso recitare molti prologhi, 1230
dove costui non potrà aggiungervi la boccetta.
«Pelope, figlio di Tantalo, giunto a Pisa
su veloci cavalle...»*

ESCH. ...perse la boccetta.

Euripide comincia recitando ai vv. 1205-1208 i primi versi probabilmente dell'*Archelao*⁵⁵. Eschilo a metà del terzo verso lo interrompe inserendo «perse la boccetta». Dioniso ai vv. 1209-1210 li interrompe poiché non capisce cosa sia la boccetta e chiede ad Euripide di recitare un altro prologo. Allora Euripide ai vv. 1211-1213 recita i versi iniziali del prologo della perduta *Ipsipile* (fr. 752 K.)⁵⁶, in cui era ricostruita la genealogia dell'eroina, figlia di Toante, figlio di Dioniso e Arianna. Di nuovo Eschilo conclude il terzo verso con ληκύθιον ἀπώλεσεν e Dioniso al v. 1215 si lamenta poiché sono stati ancora colpiti dalla boccetta. Euripide tenta nuovamente e ai vv. 1215-1219 recita i versi iniziali della perduta *Stenebea* (fr. 661 K.)⁵⁷. Eschilo conclude di nuovo il terzo verso con ληκύθιον ἀπώλεσεν. Dioniso ai

⁵⁵ L'opinione, sostenuta da antichi interpreti (cfr. sch. vet. in Aristoph. *Ra.* 1206a), che questi versi costituissero l'esordio dell'*Archelao* (fr. 846 K.) era contraddetta da Aristarco, il quale non li rintracciava nella produzione superstita di Euripide. Egli ipotizzava tutt'al più che fossero stati composti per una precedente redazione del dramma, successivamente rielaborata dall'autore: in base a tale ipotesi Aristofane avrebbe citato il testo della prima stesura.

⁵⁶ Il passo continua con παρθένους σὺν Δελφίσιν.

⁵⁷ Il passo (fr. 661 K.) continua con πλουσίαν ἄροϊ πλάκα. Stenebea, la figlia di Iobate, re di Licia, si innamorava di Bellerofonte, esule da Corinto e ospite a Tirinto del marito Preto. Essendo stata rifiutata, lo accusava di aver tentato di sedurla. Credendo alle accuse, Preto inviò Bellerofonte presso Iobate, al quale affidò il compito di farlo uccidere: ma il tentativo fallì dal momento che l'eroe uscì

vv. 1220-1221 dice ad Euripide di ammainare le vele perchè dalla boccetta soffia un vento forte. Euripide ai versi successivi (vv. 1222-1223) afferma che secondo lui la boccetta andrà presto in frantumi. Dioniso allora al v. 1224 lo incita a recitare un altro prologo, ma lo invita a tenersi a debita distanza dalla boccetta⁵⁸. Euripide ai vv. 1225-1226 recita l'esordio del secondo *Frisso* (fr. 819 K.) composto da Euripide in cui si parlava di Cadmo, originario della Fenicia, mitico fondatore di Tebe. Di nuovo Eschilo conclude il secondo verso nello stesso modo. Quindi, dopo un primo serrato scambio, in cui Eschilo riesce a distruggere vari prologhi di Euripide con la boccetta, ai vv. 1227-1228 Dioniso consiglia ad Euripide di comprare la boccetta ἵνα μὴ διακναίῃ τοὺς προλόγους ἡμῶν così Eschilo «la finirà di romperci i prologhi». Il verbo διακναίειν «grattare, graffiare» è spesso usato in senso esteso col significato di «consumare» e quindi «distruggere». Probabilmente τοὺς προλόγους è una conclusione a sorpresa, in luogo di un'espressione oscena. Euripide ai vv. 1230-1233 si rifiuta di comprare la boccetta da Eschilo e ribadisce che potrà recitare molti prologhi in cui Eschilo non possa aggiungere la boccetta. Recita dunque i primi due versi dell'*Ifigenia in Tauride*⁵⁹ a cui Eschilo aggiunge nuovamente ληκύθιον ἀπώλεσεν.

Aristoph. *Ra*. 1234-1250

- Δι. ὀρᾷς, προσῆψεν αὖθις αὖ τὴν λήκυθον.
 ἀλλ' ὦγάθ' ἔτι καὶ νῦν ἀπόδος πάση τέχνη. 1235
 λήψει γὰρ ὀβολοῦ πᾶν καλήν τε καὶ αἰθήν.
 Εὐ. μὰ τὸν Δί' οὐπω γ'. ἔτι γὰρ εἰσὶ μοι συχνοί.
 «Οἶνεύς ποτ' ἐκ γῆς—»
 Αἰ. ληκύθιον ἀπώλεσεν.
 Εὐ. ἔασον εἰπεῖν πρῶθ' ὅλον με τὸν στίχον.
 «Οἶνεύς ποτ' ἐκ γῆς πολύμετρον λαβὼν στάχυν 1240

vittorioso dallo scontro con la Chimera. Tornato a Tirinto e informato di un agguato tesogli da Preto, Bellerofonte mise in atto la sua vendetta contro Stenebea: montò con lei in groppa al cavallo alato Pegaso, facendole credere di condurla nella natia Licia, e, durante il volo, la disarcionò, uccidendola.

⁵⁸ In questo caso il sostantivo πρόλογος è sottointeso.

⁵⁹ Il passo continua con Οἶνομάου γαμεῖ κόρην.

θύων ἀπαρχάς—»

Ai. ληκύθιον ἀπώλεσεν.

Δι. μεταξὺ θύων; καὶ τίς αὐθ' ὑφείλετο;

Εὐ. ἔασον, ὦ τῶν. πρὸς τοδὶ γὰρ εἰπάτω.

«Ζεὺς, ὡς λέλεκται τῆς ἀληθείας ὕπο,—»

Δι. ἀπολεῖς. ἐρεῖ γάρ «ληκύθιον ἀπώλεσεν». 1245

τὸ ληκύθιον γὰρ τοῦτ' ἐπὶ τοῖς προλόγοισί σου

ὥσπερ τὰ σῦκ' ἐπὶ τοῖσιν ὀφθαλμοῖς ἔφν.

ἀλλ' ἐς τὰ μέλη πρὸς τῶν θεῶν αὐτοῦ τραποῦ.

Εὐ. καὶ μὴν ἔχω γ' οἷς αὐτὸν ἀποδείξω κακὸν

μελοποιὸν ὄντα καὶ ποιοῦντα ταῦτ' ἀεὶ. 1250

DI. *Vedi? Ancora una volta vi ha aggiunto la boccetta.*

Su, mio caro, finchè sei in tempo, devi assolutamente comprarla. 1235

Te la prendi per un obolo: è bellissima, di prima qualità.

EU. *No, non adesso, per Zeus: ne ho ancora un bel numero.*

«Un tempo Eneo dai campi...»

ESCH. *...perse la boccetta.*

EU. *Lasciami prima recitare il verso per intero.*

*«Un tempo Eneo dai campi avendo raccolto messe abbondante, 1240
nel mentre offriva le primizie...»*

ESCH. *...perse la boccetta.*

DI. *Nel mentre offriva le primizie? E chi gliel'ha portata via?*

EU. *Lascia perdere, mio caro. Provi, se può, con questo verso:*

«Zeus, come è attestato dalla verità...»

DI. *Mi farai morire. Dirà: «perse la boccetta». 1245*

*Questa boccetta spunta sui tuoi prologhi
come un orzaiolo sull'occhio.*

Su, per gli dei, rivolgì la tua attenzione ai suoi canti.

EU. *D'accordo. Ho gli argomenti con cui dimostrerò
che è un cattivo poeta lirico e compone sempre le stesse cose. 1250*

Dioniso ai vv. 1234-1236 invita Euripide a comprare la bocchetta per un obolo. Euripide però si rifiuta ai vv. 1237-1238, affermando di avere ancora molti prologhi da recitare⁶⁰. Recita dunque le primissime parole di un prologo. Eschilo non gli dà neppure il tempo di finire il primo verso che lo interrompe con ληκύθιον ἀπώλεσεν. Euripide allora ai vv. 1239-1241 chiede ad Eschilo di lasciarlo recitare il verso per intero e comincia a citare il perduto *Meleagro* (fr. 516 K.)⁶¹. In realtà i versi citati non sono i primi versi della tragedia. Questo conferma ulteriormente l'uso che Aristofane fa del termine πρόλογος, inteso come «prologo di tragedia»: infatti qui i versi citati non sono i primissimi versi dell'opera, ma quelli immediatamente successivi, facenti in ogni caso parte del prologo. Questo conforta l'ipotesi sopra esposta che per Aristofane il termine πρόλογος indicava tutta la parte di tragedia precedente la parodo. Sicuramente la scelta di Aristofane di non citare i primi cinque versi del *Meleagro* (fr. 516 K.) è stata dettata dal fatto che questi non avrebbero dato ad Eschilo la possibilità di inserire ληκύθιον ἀπώλεσεν⁶². Questi versi, inoltre, suonano come un inizio anche se non lo sono⁶³. Di nuovo Eschilo conclude il secondo verso con ληκύθιον ἀπώλεσεν. Dopo una battuta di Dioniso al v. 1242, Euripide prova con un ultimo prologo ai vv. 1243-1244: il verso iniziale della *Melanippe saggia* (fr. 481 K.)⁶⁴. Dioniso ai vv. 1245-1248 anticipa la battuta Eschilo, scherzando sul fatto che la bocchetta spunti sui prologhi come l'orzaiolo sull'occhio. Quindi invita Euripide a smettere di analizzare i prologhi e a rivolgere l'attenzione alle parti liriche. Euripide ai vv. 1249-1250 accoglie prontamente la richiesta. Il fatto che i due poeti passino poi ad analizzare le parti liriche conferma, come già detto, l'ipotesi per cui πρόλογος debba essere inteso nella sua accezione di termine tecnico

⁶⁰ Anche in questo caso, al v. 1237 il sostantivo πρόλογος è sottointeso, come spiega anche lo scolio (cfr. Sch. Tzetzae in Aristoph. *Ra.* 1237b).

⁶¹ Questa in realtà è una citazione e non l'esordio del *Meleagro* (fr 516 K.). Infatti i primi cinque versi della tragedia sono noti da varie fonti e questi non sono i versi iniziali (KANNICHT, *TrGF* 5, pp. 557-558).

⁶² Ovviamente anche tutti gli altri prologhi recitati da Euripide sono stati scelti da Aristofane in modo che potessero contenere ληκύθιον ἀπώλεσεν.

⁶³ Lo stesso si può dire dei versi dell'*Archelao* (fr. 846 K.) che secondo Aristarco non costituivano l'esordio dell'opera.

⁶⁴ Il passo continuava con Ἑλλην' ἔτιχθ', ὅς ἐξέφυσεν Αἰῶλον.

come «prologo di tragedia». Infatti anche le parti liriche sono una sezione ben determinata del dramma e anche τὰ μέλη «i canti» è usato come termine tecnico indicante le parti cantate dal coro.

1.2.2 GLI SCOLI

Il sostantivo πρόλογος e il verbo προλογίζω compaiono spesso anche all'interno degli scoli ad Aristofane. Gli scoli confermano la definizione data da Aristofane del termine πρόλογος.

Sch. vet. in Aristoph. Ra. 1120

τὸ πρῶτον] ὁ γὰρ πρόλογος μέρος πρῶτον τῆς τραγῳδίας.

La prima [scil. parte]: infatti il prologo è la prima parte della tragedia.

In questo caso lo scoliaste ribadisce nuovamente la definizione che Aristofane dà di prologo. Come è già stato detto, questa definizione può essere confrontata con quella data da Aristotele nella *Poetica* 1452b 19 dove il prologo viene definito «tutta la parte della tragedia precedente l'ingresso del coro».

Un altro scolio si riferisce al prologo delle *Coefore* recitato da Eschilo:

Sch. vet. in Aristoph. Ra. 1172

“τύμβου δ’ ἐπ’ ὄχθῳ”: τὰ ἐξῆς τοῦ προλόγου.

“Sul tumulo di questa tomba”: il seguito del prologo.

Lo scolio spiega che i due versi citati da Eschilo nella commedia sono il proseguimento dei tre versi del prologo delle *Coefore* citati ai vv. 1126-1128.

Altre occorrenze si trovano negli *scholia recentiora* di Tzetzes. Una nello scolio al v. 1119 è una semplice glossa:

Sch. Tzetzae in Aristoph. Ra. 1119

τοὺς προλόγους] εἰς τὰ προοίμια.

I prologhi: gli inizi

Tzetzes spiega che il sostantivo πρόλογος significa «gli inizi». Quindi Tzetzes sembra essere in linea con la definizione data da Aristofane.

Anche in due scoli alle *Tesmoforiazuse* si trova il termine πρόλογος⁶⁵:

Sch. in Aristoph. Th. 1065b

τοῦ προλόγου Ἀνδρομέδας εἰσβολή.

L'inizio del prologo dell'Andromeda.

Lo scoliaste spiega che i versi recitati da Mnesiloco ai vv. 1065-1068 sono il prologo della perduta tragedia *Andromeda*. Lo scolio al v. 1070 spiega invece che i versi recitati successivamente da Mnesiloco sono il seguito del prologo. In questa scena si ritrova la stessa situazione delle *Rane*: un personaggio che recita il prologo di una nota tragedia che doveva riuscire immediatamente riconoscibile al pubblico. Lo scoliaste in questo caso specifica εἰσβολή τοῦ προλόγου «l'inizio del prologo» intendendo quindi come prologo tutta la parte di tragedia precedente la parodo. In questa definizione dello scoliaste si può ritrovare un riscontro all'uso che fa Aristofane del termine πρόλογος: infatti si ipotizza che Aristofane consideri il prologo tutti i versi precedenti la parodo.

Negli scoli viene utilizzato anche il verbo προλογίζω «recitare il prologo». La maggior parte delle volte questo si trova negli *argumenta* delle commedie o negli scoli al primo verso della commedia. Infatti lo scoliaste qui indica chi dei personaggi recitava per primo sulla scena: nei *Cavalieri* i due servi Nicia e Demostene, nelle *Nuvole* Strepsiade, nelle *Vespe* due servi, nella *Pace* due servi, nelle *Tesmoforiazuse* Mnesiloco, nelle *Rane* il servo Xantia, nel *Pluto* il servo Carione⁶⁶. Questo uso emerge in particolar modo da uno scolio a Teocrito:

Sch. in Theoc. 7.0c

⁶⁵ Sch. in Aristoph. Th. 1065b, 1070.

⁶⁶ Arg. in Aristoph. Eq. A3, Sch. in Aristoph. Eq. 1c, Arg. Tzetzae in Aristoph. Eq., Sch. vet. in Aristoph. Nu. 1b, Sch. rec. in Aristoph. Nu. 1a, Sch. in Aristoph. V. 1a, Arg. in Aristoph. Pax A1, Arg. in Aristoph. Th. b, Sch. Tzetzae in Aristoph. Ra. Ind. Pers., Arg. vet. in Aristoph. Pl. 1, Arg. Tzetzae in Aristoph. Pl. arg.

προλογίζει ὁ θεόκριτος.

Il primo a parlare è Teocrito.

Si può quindi affermare che il verbo προλογίζω significa «recitare il prologo» con particolare attenzione a chi parlava in quel momento sulla scena e quindi con riferimento a chi per primo compariva sulla scena a recitare. Questo risulta essere in linea con il significato di πρόλογος come sezione incipitaria di un'opera.

Per concludere, gli scoli, confermano l'uso che Aristofane fa del termine.

1.3 Conclusione

In Aristofane il termine πρόλογος non è oggetto di definizione puntuale, ma allude sicuramente alla sezione incipitaria dell'opera, una sezione non lirica. Aristofane sembra usare il termine πρόλογος nella sua accezione tecnica di «prologo di tragedia». Per confermare questa ipotesi, si possono fare le seguenti osservazioni: 1) era usuale citare i primi versi di un'opera per indicare l'opera per intero o una sezione dotata di autonomia; 2) non tutti i versi delle tragedie citate costituiscono l'esordio dell'opera, ma in un caso certo (*Meleagro* fr. 516 K.) questi sono i versi successivi all'esordio⁶⁷; 3) dopo aver analizzato i prologhi si passa ad analizzare τὰ μέλη «i canti», altro termine tecnico indicante le sezioni liriche di un'opera. Quindi l'uso che Aristofane fa del termine πρόλογος all'interno delle *Rane* lascia presupporre che nel V secolo questo termine fosse utilizzato per indicare il prologo di tragedia. In questo caso però Aristofane definisce una sezione della tragedia, e non della commedia, visto che il termine è utilizzato da due tragediografi, Eschilo ed Euripide.

Quindi, per concludere, il termine πρόλογος viene usato fin dalla sua prima comparsa nelle *Rane* di Aristofane come termine tecnico indicante «prologo di tragedia». All'epoca di Aristofane è possibile presupporre l'esistenza di una fiorente attività di critica letteraria e di analisi dei testi con un proprio lessico tecnico. Certo si dovrà attendere Aristotele che darà una definizione più rigorosa di prologo, come

⁶⁷ Si discute se i versi citati dell'*Archelao* (fr. 846 K.) siano l'esordio dell'opera oppure no (vd. nota 55).

tutta la parte precedente la parodo (l'ingresso del coro). Quindi il termine πρόλογος alla fine del V secolo a.C. aveva una specifica valenza nel linguaggio teatrale.

2. ἀγών

2.1 Osservazioni linguistico-semantiche

Il sostantivo ἀγών indica il risultato di un ἄγειν e significa propriamente «assemblea»⁶⁸. Questo significato si riscontra in Omero che usa il termine per indicare l'assemblea degli dei (*Il.* 7,298) e un gruppo di navi (*Il.* 16,239). Il termine, per estensione, passa anche ad indicare il luogo dove avviene la riunione e quindi prende il significato di «campo, arena», come ad esempio in Pindaro (*P.* 1,44). Il significato più frequente in Omero è quello più ristretto di «riunione per i giochi, gara, competizione» e in particolare indica la riunione dei Greci per i giochi panellenici. Forse proprio il fatto che nelle assemblee ci fossero dei contrasti ha fatto sì che il termine, per estensione, significasse anche «dibattito, contesa» e infine che si specializzasse nell'ambito giuridico col significato di «processo».

Col significato di «dibattito, contesa» spesso il sostantivo ἀγών fa riferimento alla contesa fra due personaggi che avviene all'interno dell'«agone», inteso come parte della commedia. L'agone, normalmente, seguiva la parodo, l'ingresso in scena del coro, e precedeva la parabasi. Questa posizione non è però canonica visto che a volte l'agone si trova dopo la parabasi⁶⁹. Talvolta l'agone era preceduto da un proagone⁷⁰, che svolgeva la funzione di definire i termini dell'agone e di introdurlo. L'agone era essenzialmente una disputa verbale tra due contendenti che esponevano a turno le proprie ragioni⁷¹. L'agone era costituito secondo uno schema epirrematico⁷² e aveva struttura simmetrica, con precise responsioni metriche tra le parti in corrispondenza. Normalmente l'agone era composto da: canto del coro (ὀδή); esortazione del corifeo al primo personaggio (κατακελευσμός); discorso del primo

⁶⁸ Chantraine, DELG.

⁶⁹ Vd. *Ra.* vv. 895-1098.

⁷⁰ Vd. *Ach.* vv. 393-489 e *Nu.* vv. 889-948.

⁷¹ Inoltre, nell'agone, interveniva spesso il buffone, il βωμολόχος, che distorceva comicamente le parole e le idee dei contendenti. L'agone era costruito secondo uno schema epirrematico e aveva struttura simmetrica, con precise responsioni metriche tra le parti in corrispondenza. Dopo l'agone gli attori uscivano e aveva luogo la parabasi.

⁷² Alternanza di dialogo e canto.

personaggio con repliche del secondo e intervento del corifeo (ἐπίρρημα); conclusione del discorso eseguita affrettatamente (πνῖγος); secondo canto del coro (ἀντῳδή); seconda esortazione del corifeo al secondo personaggio (ἀντικατακελευσμός); secondo discorso del secondo personaggio con repliche del primo e intervento del corifeo (ἀντεπίρρημα); seconda conclusione del discorso in responsione (ἀντιπνῖγος); parte conclusiva, dove in genere, il coro proclamava il vincitore dell'agone (σφραγίς). In realtà nessuna fonte antica parla di una struttura chiamata «agone»⁷³. L'identificazione dell'agone epirrematico si deve ai filologi dell'Ottocento: fu Zieliński⁷⁴, filologo polacco, a proporre di adottare il nome che ancora oggi adoperiamo di «agone». Caratteristico dell'agone è lo scontro tra due personaggi (o due gruppi), sostenitori di due opposti pensieri. Talvolta il confronto avviene alla presenza di un arbitro, che, pur rimanendo estraneo allo scontro, modera, in maniera spesso “buffonesca”, l'alterco tra i due contendenti. La struttura dell'agone era concepita secondo uno schema epirrematico che presentava notevoli affinità con la seconda parte della parabasi. Inoltre la legge fondamentale dell'agone comico, formulata da Zieliński⁷⁵, dice che il personaggio che prende la parola per primo è quello destinato alla sconfitta. Ancora a Zieliński⁷⁶ si deve una classificazione degli agoni in quattro diversi gruppi, basati sul metro adoperato nell'ἐπίρρημα e nell'ἀντεπίρρημα. Gli agoni delle commedie di Aristofane a noi pervenute sono così classificati: primo gruppo ἐπίρρημα e ἀντεπίρρημα in tetrametri anapestici (*Vespe* vv. 526-724, *Lisistrata* vv. 476-613, *Uccelli* vv. 451-628); secondo gruppo ἐπίρρημα e ἀντεπίρρημα uno in tetrametri anapestici, l'altro in tetrametri giambici (*Rane* vv. 895-1098, *Nuvole* vv. 950-1104, *Cavalieri* vv. 756-940); terzo gruppo ἐπίρρημα e ἀντεπίρρημα entrambi in tetrametri giambici (*Nuvole* vv. 1345-1451, *Cavalieri* vv. 304-460); quarto gruppo (o agone dimezzato) un solo ἐπίρρημα (senza l'ἀντεπίρρημα) in tetrametri anapestici (*Donne all'assemblea* vv. 571-709,

⁷³ La parabasi è l'unica tra gli elementi strutturali dell'archaia ad aver ricevuto dall'erudizione antica una precisa codificazione terminologica. Vd. cap. 3. Cfr. Heph. *Poëm.* 8, pp. 72-73 Consbr.; sch. vet. in Aristoph. *Ach.* 626a, sch. in Aristoph. *Eq.* 498a, sch. in Aristoph. *Nu.* 510a, sch. rec. in Aristoph. *Nu.* 518c, sch. Tr. in Aristoph. *Nu.* 1115b.

⁷⁴ ZIELIŃSKI, T. 1885 pp. 9-125.

⁷⁵ ZIELIŃSKI, T. 1885 p. 30.

⁷⁶ ZIELIŃSKI, T. 1885 pp. 10-25.

Pluto vv. 487-626). Da questa classificazione si nota che non tutte le commedie di Aristofane a noi pervenute possiedono un agone (ne sarebbero prive gli *Acarnesi*, la *Pace* e le *Tesmoforiazuse*). Inoltre si nota che l'agone del terzo gruppo è sempre appaiato con un agone di secondo gruppo. Risulta anche evidente come l'agone nelle ultime commedie (*Donne all'assemblea* e *Pluto*) sia soggetto a un processo di svilimento, così come la parabasi. Molti studi successivi sono stati compiuti sull'agone epirrematico: fra i più importanti studiosi si ricordano Mazon⁷⁷ e Gelzer⁷⁸ che hanno esteso la definizione di agone ad altre sezioni delle undici commedie di Aristofane. Le opinioni di entrambi questi studiosi verranno prese in esame nel corso dell'analisi puntuale dei passi.

Connessi con il sostantivo ἀγών sono: il verbo ἀγωνίζομαι⁷⁹, il sostantivo ἀγώνισμα e l'aggettivo ἐναγώνιος. Anche per questi termini si riscontra un ampio spettro semantico: l'aggettivo ἐναγώνιος può significare sia «da combattimento» sia «protettore di gare o giochi». Il significato del verbo ἀγωνίζομαι può variare da «gareggiare, lottare», al significato giuridico di «discutere (una causa)» a quello teatrale di «recitare, rappresentare». L'ambito semantico comune è la lotta per un premio nei giochi, in tribunale o in una rappresentazione teatrale. Il sostantivo ἀγώνισμα significa «contesa, lotta», ma indica anche il premio dato al vincitore.

2.2 Aristofane

2.2.1 LE COMMEDIE

Il sostantivo ἀγών compare nelle commedie di Aristofane tredici volte con il significato di «contesa oratoria» nell'ambito dell'agone epirrematico, «agone drammatico», «competizione sportiva» e «gioco amoroso».

⁷⁷ MAZON, P. 1904 pp. 115-121.

⁷⁸ GELZER, T. 1960 pp. 66-72.

⁷⁹ E i suoi composti συναγωνίζω «combattere insieme» e il verbo διαγωνίζομαι «lottare».

Verranno prese adesso in esame le occorrenze col significato di «contesa oratoria»⁸⁰. I passi sono nove e in particolare: *Ach* 392, 481, *Nu.* 958, *V.* 533, *Pax* 276, *Ra.* 785, 867, 873, 883⁸¹.

Il primo passo da analizzare si trova negli *Acarnesi*:

Aristoph. *Ach.* 388-392

- Χο. τί ταῦτα στρέφει τεχνάζεις τε καὶ πορίζεις τριβάς;
 λαβὲ δ' ἐμοῦ γ' ἔνεκα παρ' Ἱερωνύμου
 σκοτοδασυπυκνότηριχά τιν' Ἄιδος κυνῆν; 390
 ἀλλ' ἐξάνοιγε μηχανὰς τὰς Σισύφου,
 ὥς σκῆψιν ἄγων οὗτος οὐκ ἐσδέξεται.
- CO. *Perchè questi inganni? Questi sotterfugi? Perchè prendi tempo?*
Per me, piglia pure da Geronimo un elmo infernale
dal buio-denso-fitto-pelo; 390
e poi da' la stura ai raggiri di Sisifo:
non consente rinvii questo scontro.

Al v. 392 ἄγων è inserito in un'espressione proverbiale, dove σκῆψιν, termine del linguaggio giudiziario, equivale a πρόφασιν⁸². Questo viene ribadito anche dallo scolio. Il coro degli *Acarnesi*, con la forza di una siffatta espressione proverbiale, intende dunque ribadire che lo scontro non potrà più essere eluso da Diceopoli. Infatti il termine può essere inteso anche come «scontro cruciale»: uno scontro che non può essere rimandato. Questi versi pronunciati dal coro costituiscono l'ἀντιφρόνη della parodo e in questo caso il sostantivo ἄγων è utilizzato per introdurre il proagone che inizierà precisamente al verso successivo (vv. 393-489): Diceopoli va da

⁸⁰ Le altre occorrenze verranno analizzate nell'Appendice I.

⁸¹ Taillardat classifica tutti questi passi tra le metafore sportive, intendendo ἄγων come una disputa vivace: la competizione oratoria viene infatti paragonata agli assalti di due lottatori che si affrontano in palestra e si ha talora l'impressione che il confronto tra le parti avvenga in un processo, dove il coro o il pubblico costituiscono la giuria. (TAILLARDAT, J. 1963 pp. 335-337).

⁸² Come nel fr. 349 K.-A., che verrà analizzato più avanti. Cfr. Schol. in Aristoph. *Ach.* 392.

Euripide per chiedergli in prestito gli stracci di Telefo, un eroe delle sue tragedie⁸³, per sostenere la causa della pace. Quindi in questo caso il sostantivo ἀγών ha il significato di «contesa oratoria» e fa riferimento allo scontro verbale che avrà luogo di lì a poco fra Diceopoli ed Euripide.

Un'altra occorrenza del termine si trova poco più avanti nella stessa commedia:

Aristoph. Ach. 480-482

- | | | |
|-----|---|-----|
| ΔΙ. | ὦ θυμ' ἄνευ σκάνδικος ἐμπορευτέα.
ἄρ' οἶσθ' ὅσον τὸν ἀγῶν' ἀγωνιεῖ τάχα,
μέλλων ὑπὲρ Λακεδαιμονίων ἀνδρῶν λέγειν; | 480 |
| ΔΙ. | <i>O cuore, bisogna mettersi in marcia senza prezzemolo.
Sai quale agone sosterrai ben presto,
accingendoti a parlare in favore dei Lacedemoni?</i> | 480 |

Diceopoli, ai vv. 481 e ss., ben conscio del pericolo che lo attende volendo parlare in difesa dei Lacedemoni, prima del terribile ἀγών «scontro» evidenziato dalla figura etimologica, si rivolge al proprio θυμός, evocando illustri archetipi. Alla fine della scena in cui Diceopoli incontra Euripide, il protagonista pronuncia queste parole e, in questo caso, il termine ἀγών ha una doppia valenza: oltre ad indicare lo «scontro» che avrà luogo di lì a poco fra Diceopoli e Lamaco, fa riferimento al fatto che lo scontro avviene precisamente nell'agone della commedia (vv. 490-625), come evidenziato dalla traduzione di Mastromarco. In questo scontro verbale con Lamaco, fautore della guerra, Diceopoli avrà la meglio. Quindi l'ambiguità semantica di ἀγών si giustifica col fatto che l'agone, inteso come parte di commedia, era in realtà uno scontro tra due personaggi che sostenevano due opinioni differenti. Quindi in questo caso il sostantivo ἀγών ha anche il significato di termine tecnico di parte di commedia. Inoltre il sostantivo insieme al verbo ἀγωνίζομαι crea una figura etimologica che enfatizza l'idea dello scontro che avrà luogo di lì a poco.

⁸³ Fr. 704 K.

L'occorrenza del v. 958 delle *Nuvole* si trova all'interno dell'agone (vv. 949-1112) in cui i due Λόγοι sono giunti allo scontro decisivo e quindi è in gioco la loro σοφία. In questa commedia l'agone ha una posizione particolare visto che segue la parabasi (vv. 510-626) e il secondo episodio (vv. 627-888). La costruzione di ἀγών con σοφίας è usata da Aristofane per indicare il dibattito tra il discorso Migliore e Peggior, anche in questo caso inteso sia come «scontro tra personaggi» che come «agone di commedia». Nell'agone i due Discorsi illustrano ciascuno i propri sistemi educativi: il Discorso Migliore descrive l'antico modello educativo, fondato sulla giustizia e sulla severità dei costumi; l'altro i piaceri dell'intemperanza e i vantaggi che derivano dal saper volgere a proprio favore le situazioni con l'accorto uso della parola. Seguendo la legge fondamentale dell'agone comico secondo cui il personaggio che prende la parola per primo è quello destinato alla sconfitta, Fidippide sceglie il Discorso Peggior. I versi immediatamente precedenti (vv. 889-948) costituiscono il proagone tra il Discorso Migliore e il Discorso Peggior. L'agone vero e proprio è nei vv. 949-1112 ed è completo⁸⁴: in particolare i vv. 949-958 costituiscono l'ᾠδή, il canto del coro, mentre i vv. 959-960 costituiscono il κατακελευσμός in cui il corifeo incoraggia il Discorso Migliore a parlare.

Aristoph. Nu. 949-960

Χο.	νῦν δεῖξετον τὸ πισύνω	
	τοῖς περιδεξίοισι	950
	λόγοισι καὶ φροντίσι καὶ	
	γνωμοτύποις μερίμναις,	
	ὁπότερος αὐτοῖν λέγων ἀμεί-	
	νων φανήσεται.	
	νῦν γὰρ ἅπας ἐνθάδε κίν-	955
	δυνος ἀνεῖται σοφίας,	
	ἧς περὶ τοῖς ἐμοῖς φίλοις	
	ἐστὶν ἀγὼν μέγιστος.	

⁸⁴ ᾠδή vv. 949-958, κατακελευσμός vv. 959-960, ἐπίρρημα vv.961-1008, πνῖγος vv. 1009-1023, ἀντᾠδή vv. 1024-1033, ἀντικατακελευσμός vv. 1034-1035, ἀντεπίρρημα vv. 1036-1088, ἀντιπνῖγος vv. 1089-1104, σφραγὶς vv. 1105-1112.

ἀλλ' ὃ πολλοῖς τοὺς πρεσβυτέρους ἤθεσι χρηστοῖς στεφανώσας,
ῥῆξον φωνὴν ἥτιν χαίρεις, καὶ τὴν σαυτοῦ φύσιν εἰπέ. 960

CORO *Ora mostreranno, fidando entrambi*

in abilissimi discorsi 950

e riflessioni e

pensieri sentenziosi,

chi di loro due appaia

migliore oratore.

Ora, qui, si gioca d'azzardo: 955

la posta in gioco è la saggezza,

per cui i miei amici

sosterranno uno scontro decisivo.

CORI. *Tu che i più vecchi coronasti di tanti buoni costumi,*

dà voce a ciò che ti dà gioia, e dicci qual è la tua natura. 960

In questo caso il sostantivo ἀγών, unito al superlativo μέγιστος, è utilizzato al termine dell'ᾠδή per indicare lo scontro che avrà luogo di lì a poco tra i due Discorsi. L'immagine in questi versi è presa dal linguaggio del gioco dei dadi⁸⁵. Si tratta di una struttura formulare d'esortazione, tipica degli interventi del coro in contesti agonali. Il coro utilizza il termine vago «amici» e il pubblico può supporre che esso si riferisca a Socrate, il suo pupillo, oppure al Discorso Peggior.

Nei vv. 532-537 delle *Vespe* il coro si rivolge fiducioso a Filocleone che si accinge a misurarsi con Bdelicleone in uno scontro senza esclusione di colpi e, anche questa volta, decisivo.

Aristoph. V. 532-537

Xo. μὴ κατὰ τὸν νεανίαν

τόνδε λέγων. ὁρᾷς γὰρ ὥς σοι μέγας ἐστὶν ἀγών

καὶ περὶ τῶν ἀπάντων, 535

⁸⁵ TAILLARDAT, J. 1963 p. 487: secondo Taillardat, ἀνιέναι è usato invece del comune ἀναρρίπτειν «gettare in aria (i dadi)».

εἴπερ - ὃ μὴ γένοιθ' -
νῦν ἐθέλει κρατῆσαι.

CO. *...parli meglio di questo giovincello.*

Vedi che stai affrontando una grande prova:

tutto vien messo in discussione,

535

se è vero che lui è ora intenzionato

-non si sa mai!- ad avere la meglio.

Anche in questo caso, come nel v. 392 degli *Acarnesi* e nel v. 958 delle *Nuvole*, il coro fa riferimento ad uno scontro che avverrà di lì a poco: Filocleone e Bdelicleone si scontreranno nell'agone. Filocleone dovrà dimostrare che il ruolo dei suoi vecchi compagni nei giudizi è fondamentale per Atene; Bdelicleone ne sosterrà invece l'inutilità, dimostrando che i vecchi sono strumentalizzati dai demagoghi. Ha la meglio Bdelicleone, che, rovesciando le argomentazioni del padre, dimostra il regime di sfruttamento, anche economico⁸⁶, a cui i vecchi sono sottoposti dai demagoghi. L'agone di questa commedia (vv. 526-728) è composto da tutte le sue parti canoniche⁸⁷, secondo la rigida struttura formale e metrica. Questi versi (vv. 532-537) fanno quindi parte dell'ᾠδή in cui il coro si rivolge a Filocleone, invitandolo a prendere la parola per primo: egli risulterà inesorabilmente perdente. Di nuovo il sostantivo ἄγων è usato per far riferimento allo scontro verbale imminente e è unito all'aggettivo μέγας, come nelle *Nuvole*⁸⁸.

Il sostantivo ἄγων compare anche in un passo della *Pace*:

Aristoph. Pax 276-279

Τρ. ὄνδρες τί πεισόμεσθα; νῦν ἄγων μέγας.
ἀλλ' εἴ τις ὑμῶν ἐν Σαμοθράκη τυγχάνει

⁸⁶ La paga data ai giudici è scarsa in rapporto alle entrate dello Stato.

⁸⁷ ᾠδή vv. 526-545, κατακελευσμός vv. 546-547, ἐπίρρημα vv. 548-619, πνῖγος vv. 620-630, ἀντιᾠδή vv. 631-647, ἀντικατακελευσμός vv. 648-649, ἀντεπίρρημα vv. 650-718, ἀντιπνῖγος vv. 719-724, σφραγίς vv. 725-728.

⁸⁸ Qui l'aggettivo è usato al superlativo.

μεμνημένος, νῦν ἐστὶν εὖξασθαι καλὸν
ἀποστραφῆναι τοῦ μετιόντος τὸ πόδε.

TR. *Signori, cosa ci capiterà? Ora è il momento decisivo.
Se qualcuno tra voi è stato iniziato ai misteri
di Samotracia, adesso deve pregare che,
strada facendo, gli si sloghino i piedi.*

Il sostantivo in questo caso va inteso come «prova decisiva». La frase νῦν ἄγὼν μέγας esprime l'idea che ἄγὼν sia un momento decisivo. In questo passo il dio della guerra manda il dio della mischia ad Atene per prendere un pestello per macinare le città greche. Il dio della mischia torna senza niente perchè Cleone è morto. Allora il dio della guerra decide di mandare il dio della mischia a Sparta. Trigeo, che assiste a questa scena, commenta ironicamente che si è giunti al momento decisivo. In questo caso il sostantivo ἄγὼν designa un momento critico dell'azione. Nella *Pace* l'agone (vv. 601- 656) consiste solo di κατακελευσμός (vv. 601-602) ed ἐπίρρημα (vv. 603-656). In questo caso il sostantivo ἄγὼν è usato nel prologo (vv. 1-300). Di nuovo il sostantivo ἄγὼν è usato con l'aggettivo μέγας che indica l'importanza di questo scontro.

Le ultime quattro occorrenze si trovano tutte nelle *Rane*.

Aristoph. Ra. 784-786

Ξα. τί δῆθ' ὁ Πλούτων δρᾶν παρασκευάζεται;

Οι. ἄγωνα ποιεῖν αὐτίκα μάλα καὶ κρίσιν
κἄλεγχον αὐτῶν τῆς τέχνης.

SANTIA *E Plutone cosa intende fare?*

SERVO *Vuole fare immediatamente una gara e un giudizio
per valutare l'arte di quei due.*

Giunto nell'Ade, Dioniso viene accolto dagli dei dell'oltretomba che gli chiedono di prendere parte in qualità di giudice ad un agone tra i due poeti tragici Eschilo ed Euripide. Nell'Ade, infatti, è sorta una disputa tra Eschilo, che da decenni detiene il

trono di miglior tragediografo, ed Euripide che, giunto da poco nell'aldilà, vorrebbe spodestare il rivale più anziano. Nell'agone epirrematico vero e proprio (vv. 895-1098) non si parla di questioni propriamente tecniche, come avverrà invece nel prosieguito dello scontro⁸⁹. Aristofane fa cominciare il confronto tra Eschilo ed Euripide con una serie di riflessioni generali sulla lingua e sui contenuti dei drammi di ciascuno dei due poeti. Questa occorrenza del sostantivo ἄγων si trova all'interno del dialogo tra Santia e un servo di Plutone (vv. 738-813): questo dialogo è stato definito un «secondo prologo»⁹⁰ perchè, come i prologhi, ha un esordio di intrattenimento, seguito dall'esposizione della vicenda. Questo dialogo si trova subito dopo la parabasi (vv. 674-737) e serve ad informare gli spettatori sull'agone che sta per avere luogo tra Eschilo ed Euripide. Proprio per questo all'interno della scena (v. 785) è utilizzato il sostantivo ἄγων per riferirsi all'agone epirrematico che inizierà al v. 895. Insolita è ovviamente la collocazione dell'agone nella seconda parte della commedia. In questi versi ἄγων denota l'imminente scontro tra Euripide ed Eschilo, che sarà molto simile nella struttura all'agone tragico euripideo, che prevede un confronto-scontro senza una riconciliazione finale tra le parti, anzi con un aggravio del dissenso iniziale. In questi versi poi κρίσις lascia intendere che la gara sarà regolata da un giudice, mentre ἔλεγχος fa presupporre un esame minuzioso della produzione tragica.

Le altre tre occorrenze del sostantivo si trovano prima dell'inizio dell'agone vero e proprio (vv. 895-1098)⁹¹. Al v. 867 Eschilo si lamenta con Dioniso, perchè la gara con Euripide non si svolgerebbe ἐξ ἴσου, altra espressione del lessico sportivo.

Aristoph. Ra. 866-867

Αἰ. ἐβουλόμην μὲν οὐκ ἐρίζειν ἐνθάδε:

⁸⁹ Vd. cap. 2.

⁹⁰ PADUANO, G. 1996 p.123.

⁹¹ ὥδῃ vv. 895-904, κατακελευσμός vv. 905-906, ἐπίρρημα vv. 907-970, πνῖγος vv. 971-991, ἀντῳδῇ vv. 992-1003, ἀντικατακελευσμός vv. 1004-1005, ἀντεπίρρημα vv. 1006-1076, ἀντιπνῖγος vv. 1077-1098, manca la σφραγίς (in questa fase delle *Rane* il dibattito tra Eschilo ed Euripide non è concluso e quindi Aristofane non può ancora proclamare il vincitore che, secondo la legge dell'agone, sarà Eschilo).

οὐκ ἐξ ἴσου γάρ ἐστιν ἄγών νῶν.

ESCH. *Avrei preferito non gareggiare quaggiù:*

non è uno scontro alla pari.

Alla domanda, posta da Dioniso, su cosa Eschilo pensi della gara, egli risponde che non crede che sia uno scontro alla pari. Nuovamente il sostantivo ἄγών indica l'agone epirrematico della commedia che avrà inizio di lì a poco.

Il giudice della gara sarà naturalmente Dioniso, che nei vv. 871-873 intende invocare le Muse prima di giudicare l'imminente gara con la competenza di un critico esperto.

Aristoph. Ra. 871-874

Δι. ἴθι νυν λιβανωτὸν δεῦρό τις καὶ πῦρ δότω.

ὅπως ἂν εὗξωμαι πρὸ τῶν σοφισμάτων

ἄγωνα κρῖναι τόνδε μουσικώτατα.

ὕμεῖς δὲ ταῖς Μούσαις τι μέλος ὑπάσατε.

ΔΙ. *Su, portatemi incenso e fuoco:*

prima dei vostri discorsi sottili, pregherò che io giudichi

questa contesa con la maggiore competenza poetica possibile.

E voi levate un canto in onore delle Muse.

Nella scelta di Dioniso come giudice, convergono i circuiti interno ed esterno della commedia: la disputa tra i due poeti adombra la stessa competizione dionisiaca, in cui la commedia attende il verdetto finale della giuria. In questo caso ἄγών è caratterizzato in senso agonistico dal verbo κρῖναι. Anche qui il sostantivo fa riferimento sia allo scontro che all'agone della commedia.

Nel successivo canto del coro (vv. 875-884), il confronto-scontro tra Eschilo ed Euripide si articola come un ἄγών σοφίας (v. 882) tra σοφοῖν ἀνδρῶν (v. 896) per decidere chi dei due è τὴν τέχνην σοφώτερος (v. 780). Fattori complementari della

σοφία sono poi al v. 1009 δεξιότηης καὶ νουθεσία⁹². Infatti quando lo scontro tra i due tragediografi sta per avere inizio, il coro lo definisce così:

Aristoph. *Ra.* 875-884

Χο. ὦ Διὸς ἐννέα παρθένοι ἄγναι 875

Μοῦσαι, λεπτολόγους ξυνετὰς φρένας αἱ καθορᾷτε
 ἀνδρῶν γνωμοτύπων, ὅταν εἰς ἔριν ὀξυμερίμοις
 ἔλθωσι στρεβλοῖσι παλαίσμασιν ἀντιλογοῦντες,
 ἔλθετ' ἐποινόμεναι δύναμιν

δεινотάτοιn στομάτοιn πορίσασθαι 880

ῥήματα καὶ παραπρίσματ' ἐπῶν.

νῦν γὰρ ἀγὼν σοφίας ὁ μέγας χω-

ρεῖ πρὸς ἔργον ἤδη.

CO. *O nove vergini, figlie di Zeus, caste Muse,* 875

che dall'alto osservate le sottili, ingegnose menti

di uomini che coniano sentenze quando vengono a contesa

l'un l'altro, confutandosi con acuti, astuti espedienti,

venite a vedere la forza

di due bocche abilissime 880

a produrre grandi parole e trucioli di versi.

Ora la grande contesa di sapienza

finalmente sta per avere luogo.

L'ultima frase pronunciata dal Coro fa riferimento al fatto che al v. 895 inizierà l'agone (vv. 895-1098), collocato nella seconda parte della commedia, e contenente una serie di riflessioni generali sulla lingua e sui contenuti dei drammi di ciascuno dei due poeti e sulla funzione del poeta. La stessa precedente immagine delle *Nuvole*, delle *Vespe* e della *Pace* è usata in questi versi delle *Rane* in cui l'agone è definito

⁹² Un'espressione simile si trova in Euripide:

E. *Or.* 491

πρὸς τόνδ' ἄγων τίς ἀσοφίας ἦκει πέρι,

μέγας. In tutte le occorrenze all'interno delle *Rane* il sostantivo ἄγών, sempre unito all'aggettivo μέγας, è usato per indicare la gara fra Eschilo ed Euripide.

Per quanto riguarda le altre occorrenze in Aristofane del sostantivo ἄγών, è necessario prendere in esame anche quelle con il significato di «agone drammatico, concorso».

Aristoph. Ach. 504-507

- Δι. αὐτοὶ γάρ ἐσμεν οὐπὶ Ληναίῳ τ' ἄγών,
κοῦπω ξένοι πάρεισιν. οὔτε γὰρ φόροι 505
ἤκουσιν οὔτ' ἐκ τῶν πόλεων οἱ ξύμμαχοι.
- ΔΙ. *Siamo tra di noi, l'agone è quello lenaico:*
non sono ancora presenti stranieri, e non sono arrivati 505
né i tributi né gli alleati dalle loro città.

Proprio all'inizio dell'agone epirrematico, Diceopoli rivendica il suo diritto di parlare liberamente. Egli fa riferimento al fatto che gli *Acarnesi* vennero rappresentati alle feste Lenee del 425 a.C. Gli agoni drammatici erano delle vere e proprie competizioni teatrali che avevano luogo nelle feste in onore di Dioniso Eleutero, le Grandi Dionisie⁹³. A partire dal 419/418 a.C. tragedie furono rappresentate anche alle Lenee⁹⁴, che si celebravano nel mese di Gamelione (gennaio/febbraio) in onore di Dioniso Leneo⁹⁵. I viaggi per mare erano vietati durante il periodo invernale e quindi durante il periodo in cui si festeggiavano le Lenee c'erano pochi stranieri ad Atene: a questo fa riferimento Diceopoli quando dice αὐτοὶ γάρ ἐσμεν. Si sa poco delle Lenee eccetto che c'era una processione e un sacrificio. Agli agoni lenaici sovrintendeva l'arconte-re e le commedie erano rappresentate singolarmente. Le commedie rappresentate erano cinque e venivano messe in scena tutte nello stesso giorno dopo che nei tre giorni precedenti erano state presentate le tre tetralogie

⁹³ Tali feste erano state istituite da Pisistrato intorno al 535 a.C. e si svolgevano nel santuario del dio sulle pendici meridionali dell'Acropoli ogni anno nel mese di Elafebolione (marzo/aprile) (PICKARD-CAMBRIDGE, A.W. 1996 pp. 50-54).

⁹⁴ Da Λῆναι, nome delle Menadi del corteggio dionisiaco.

⁹⁵ PICKARD-CAMBRIDGE, A.W. 1996 pp. 54-58.

tragiche. Quindi il termine ἀγών fa riferimento agli agoni drammatici, durante i quali venivano rappresentate sia le tragedie che le commedie.

Lo stesso significato si riscontra, però, anche per cinque occorrenze del verbo ἀγωνίζομαι che assume quindi il significato di «concorrere agli agoni tragici⁹⁶». Questo deriva dal significato teatrale di «recitare», che, riferito all'autore, passa a significare «partecipare agli agoni tragici, mettere in scena».

La prima occorrenza è in *Ach.* 140:

Aristoph. *Ach.* 138-140

Θε. εἰ μὴ κατένειψε χιόνι τὴν Θράκην ὅλην
καὶ τοὺς ποταμοὺς ἔπηξ',

Δι. ὕπ' αὐτὸν τὸν χρόνον,
ὅτ' ἐνθαδὶ Θεογνὺς ἡγωνίζετο. 140

TE. *Se la neve non avesse coperto tutta la Tracia
e gelato i fiumi.*

DI. *Proprio mentre Teognide
qui partecipava agli agoni.* 140

Teognide è un tragico contemporaneo preso spesso di mira da Aristofane. Quella di Diceopoli è una specifica nota di critica letteraria: il teatro di Teognide è connotato come «freddo»⁹⁷. Infatti si dice che il tempo in cui la neve aveva raggelato la Tracia è il medesimo in cui Teognide rappresentava ad Atene le sue tragedie: all'ambiente è trasferito l'effetto raggelante della poesia di Teognide.

Il verbo è usato più avanti nella stessa commedia al v. 419:

Aristoph. *Ach.* 418-419

⁹⁶ In quanto si fa riferimento sempre a poeti tragici.

⁹⁷ Cfr. *Th.* 170: questo passo è molto importante per le teorie estetiche perchè qui si introduce per la prima volta il concetto di mimesi. Agatone arriva a una definizione rigida e realistica dell'equivalenza arte-persona. ARRIGHETTI, G. 1987 pp. 152-153.

- Eὐ. τὰ ποῖα τρύχη; μῶν ἐν οἷς Οἶνεὺς ὁδὶ
ὁ δύσποτμος γεραιὸς ἡγωνίζετο;
- Εὐ. *Ma quali stracci? Forse quelli con cui fu in gara costui,
Eneo, il vecchio infelice?*

Il verbo viene usato, in questo caso, all'inizio di una lunga rassegna di tragedie e personaggi euripidei, presentati in una sorta di *climax* che serve ad esaltare la componente di degrado e di svilimento eroico che caratterizzano il teatro di Euripide. In questo caso Aristofane riferisce il verbo ἡγωνίζετο ad Eneo⁹⁸, il personaggio di Euripide, come se fosse il personaggio e non l'autore a mettere in scena la tragedia. Euripide chiede a Diceopoli se per caso voglia gli stracci con cui Eneo si era presentato sulla scena e quindi con cui Euripide stesso aveva deciso di metterlo in scena.

Un altro passo è quello delle *Vespe*:

Aristoph. V. 1476-1479

- Ξα. ὁ γὰρ γέρων ὥς ἔπιε διὰ πολλοῦ χρόνου
ἦκουσέ τ' αὐλοῦ, περιχαρὴς τῷ πράγματι
ὀρχούμενος τῆς νυκτὸς οὐδὲν παύεται
τὰρχαῖ ἐκεῖν' οἷς Θέσπιδις ἡγωνίζετο.
- SA. *Il vecchio ha bevuto a lungo ed ascoltato
il flauto; e, felice della situazione,
per tutta la notte non cessa di ballare
quelle vecchie danze con cui Tespi gareggiava negli agoni.*

⁹⁸ Euripide menziona i protagonisti di sue tragedie: Eneo (v. 418), Fenice (v. 421), Filottete (v. 424), Bellerofonte (v. 427), Telefo (v. 430), Tieste (v. 433), Ino (v. 434). Eneo fu re di Calidonia e padre di Meleagro e di Tideo. Tideo uccise un membro della sua famiglia e fu esiliato a Tebe, dove sposò la figlia del re Adrasto. Durante la sua assenza, Eneo fu deposto dal trono dal figlio di suo fratello Agrio. La tragedia di Euripide comincia con il ritorno di Diomede, figlio di Tideo in Calidonia, dopo la distruzione di Tebe.

Filocleone richiama al semileggendario Tespi, indicato dalle antiche tradizioni attiche come il fondatore stesso del genere tragico. Tespi⁹⁹ per primo vinse gli agoni tragici dionisiaci (tra il 536 e il 533 a.C.) e scrisse una tragedia in cui l'attore era separato dal coro. Tespi, come gli antichi poeti tragici, oltre a recitare le proprie tragedie inventava i movimenti di danza del coro e istruiva i coreuti.

Oltre a queste tre occorrenze del verbo ἀγωνίζομαι, nel secondo gruppo rientrano due occorrenze di suoi composti: συναγωνίζω «combattere insieme» e διαγωνίζομαι «lottare».

La prima si trova nelle *Tesmoforiazuse*:

Aristoph. *Th.* 1059-1061

Eὐ. Ἦχὼ λόγων ἀντῳδὸς ἐπικοκκάστρια,
ἥπερ πέρυσιν ἐν τῷδε ταύτῳ χωρίῳ 1060
Εὐριπίδῃ καὶ τῇ ξυνηγωνιζόμενῃ.

EU. *Eco, che beffarda ripeto in canto le parole:*
sono io che lo scorso anno in questo medesimo luogo 1060
collaboravo con Euripide nell'agone.

Quindi l'*Andromeda* di Euripide e le *Tesmoforiazuse* di Aristofane andarono in scena nello stesso luogo, ossia nel teatro di Dioniso, in occasione dell'agone dionisiaco. Il verbo συναγωνίζω può avere due significati: o «concorrere, aiutare in un agone» o «collaborare, dare il proprio apporto». Il primo significato è più specifico e indica una partecipazione all'azione drammatica in qualità di attore, come intendeva anche Aristotele¹⁰⁰ a proposito della funzione del coro. Il secondo significato è invece più generico. In ogni caso l'espressione messa in bocca ad Eco è necessariamente ironica, se è vero che il ruolo assegnato alla ninfa nel dramma euripideo si limitava a quello di una semplice ἀντῳδός «rispondente al canto». La sfumatura probabilmente sarà stata sottolineata dall'enfasi con cui la lunga parola veniva pronunciata (un esassillabo che occupa l'intero emistichio) in un verso formato da tre parole.

⁹⁹ TrGF 1.

¹⁰⁰ *Po.* 1456 a27.

Un diverso composto di ἀγωνίζομαι, διαγωνίζομαι, è usato invece nelle *Rane*:

Aristoph. *Ra.* 793-794

Oι. κἄν μὲν Αἰσχύλος κρατῇ,

ἔξειν κατὰ χώραν. εἰ δὲ μή, περὶ τῆς τέχνης

διαγωνιέσθ' ἔφασκε πρὸς γ' Εὐριπίδην.

SE. *Se vince Eschilo, rimarrà al suo posto;*

se no, diceva che avrebbe gareggiato

con Euripide per la supremazia nell'arte.

Il verbo διαγωνίζομαι significa «lottare, contendere» e fa riferimento alla contesa per il trono di poeta tragico dell'Ade fra Eschilo ed Euripide, quindi è usato in un contesto tecnico.

Il termine ἀγών compare anche in alcuni frammenti di Aristofane. Come è già stato accennato, il fr. 349 K.-A. aiuta a spiegare il v. 392 degli *Acarnesi*:

Fr. 349 K.-A.

ἀγὼν πρόφασιν οὐκ ἀναμένει.

Quindi il termine σκῆψιν, usato al v. 392 degli *Acarnesi*, equivale a πρόφασιν, che ha una valenza tecnico-sportiva. Infatti il sostantivo ἀγών in questo caso si trova inserito in un'espressione proverbiale: ἀγὼν πρόφασιν οὐκ δέχεται «il momento critico non ammette pretesti». Si conferma nuovamente l'uso di ἀγών come «momento cruciale» dell'azione drammatica.

Il sostantivo compare anche in un altro frammento:

Fr. 570 K.-A.

ἐς Οἰδίου δέ παῖδε, διπτύχῳ κόρῳ,

Ἄρης κατέσκηψ', ἐς τε μονομάχου πάλης

ἀγῶνα νῦν ἐστᾶσιν.

Questo frammento fa parte della perduta commedia di Aristofane le *Fenicie*, scritta dopo il 412 a.C. Probabilmente era una parodia dell'omonima tragedia euripidea. Anche in questo caso il sostantivo ἀγών fa riferimento ad uno scontro. In un altro frammento il termine ἀγών sembra invece riferirsi all'agone della commedia:

Fr. 543 K.-A.

οὐ γάρ τίθεμεν τὸν ἀγῶνα τόνδε τὸν τρόπον
ὥσπερ τέως ἦν, ἀλλὰ καινῶν πραγμάτων

Questo frammento fa parte della perduta commedia i *Telmessi*, il cui argomento è difficile da definire. Questa commedia fu composta prima della fine del V sec. a.C. Probabilmente il termine ἀγών faceva riferimento ad uno scontro che avrebbe avuto luogo fra due personaggi della commedia: sembra esserne la frase introduttiva.

2.3 Conclusione

L'uso del sostantivo ἀγών così come dei suoi composti, in Aristofane, corrisponde alla varietà di significati che il termine ha. Anche il verbo ἀγωνίζομαι ha come significato base quello di «lottare», che poi può essere applicato sia in ambito teatrale che giuridico. Tutti questi significati sono però accumulati dal fatto che si lotta per un premio, per la vittoria, tanto che il sostantivo ἀγώνισμα oltre a «contesa, lotta» indica anche il premio dato al vincitore.

Dal significato base di «competizione sportiva», si passa a quello di «contesa oratoria», poi a quello più raro di «gioco amoroso» e infine a quello più specifico di «agone drammatico». Tutti questi significati hanno come base comune l'idea dello scontro, che sia tra atleti, in tribunale o in teatro. Proprio per questo il termine nella sua valenza di «contesa oratoria» indica anche una parte della commedia, l'agone, caratterizzata da uno scontro tra due personaggi che sostengono opinioni divergenti. Il sostantivo ἀγών con valore tecnico compare normalmente o subito prima dell'inizio dell'agone o all'inizio dell'agone stesso, proprio per indicare lo scontro verbale che avrà luogo di lì a poco nella commedia. Non stupisce che la maggior parte delle occorrenze di ἀγών, così come di πρόλογος siano nelle *Rane*, dove

l'interesse critico-letterario ha un ruolo cruciale. In tutte le occorrenze all'interno di questa commedia il sostantivo ἄγών indica l'imminente scontro tra Euripide ed Eschilo che costituisce l'agone epirrematico della commedia (vv. 895- 1098).

3. παραβαίνω

3.1 Osservazioni linguistico-semantiche

Il verbo παραβαίνω ha il significato intransitivo di «avanzare», con la preposizione παρά che, unita ad un verbo, esprime la prossimità¹⁰¹. Il verbo ha anche il significato traslato di «trasgredire», con la preposizione παρά che in questo caso ha il significato di «al di là di», con l'idea della violazione¹⁰². Paralleli sono i significati del sostantivo παράβασις che indica letteralmente il «procedere avanti» e anche «il deviare» e quindi per estensione la «violazione, trasgressione».

Il verbo παραβαίνω col significato di «violare» è attestato per la prima volta in Eschilo¹⁰³. Invece il sostantivo παράβασις è tardo: la sua prima attestazione letteraria è contenuta nelle *Questioni simposiali* di Plutarco¹⁰⁴. Si ritiene¹⁰⁵ che l'uso del sostantivo παράβασις come termine tecnico proprio del lessico della commedia non sia antico, e che la sua autorità non sia anteriore alle testimonianze scolastiche e lessicografiche. Il sostantivo παράβασις, proprio per il suo significato di «procedere verso», assume il valore tecnico di quella parte della commedia attica in cui il coro avanza sulla scena rivolgendosi al pubblico.

Aristofane usa, probabilmente per primo, il verbo παραβαίνω col significato di «avanzare» nel senso teatrale di «avanzare verso il pubblico» e quindi di «recitare la parabasi».

La parabasi è una delle parti più antiche della commedia ed è recitata e cantata dal coro e dal corifeo. In questa sezione il coro si rivolge direttamente agli spettatori rompendo l'azione scenica. La parabasi è l'unica tra gli elementi strutturali dell'*archaia* ad aver ricevuto dall'erudizione antica una precisa codificazione terminologica¹⁰⁶. Essa viene definita τελεία «completa» quando è provvista delle

¹⁰¹ HUMBERT, J. 1993 p. 340.

¹⁰² Chantraine, DELG.

¹⁰³ A. A.59, 789; *Eu.* 768.

¹⁰⁴ Plu. *quaest. conv.* 7.8.3.

¹⁰⁵ ZIELIŃSKI, T. 1885 p. 175.

¹⁰⁶ Cfr. Heph. *Poëm.* 8, pp. 72-73 Consbr.; sch. vet. in Aristoph. *Ach.* 626a, sch. in Aristoph. *Eq.* 498a, sch. in Aristoph. *Nu.* 510a, sch. rec. in Aristoph. *Nu.* 518c, sch. Tr. in Aristoph. *Nu.* 1115b.

sette parti canoniche: le prime tre astrofiche eseguite dal corifeo, le altre quattro in responsione metrica che compongono una sezione strofica definita sizigia epirrematica¹⁰⁷. È costituita da tre sezioni singole e quattro disposte in struttura epirrematica¹⁰⁸: κομμάτιον, ἀνάπαιστοι, πνῖγος e ᾠδή, ἐπίρρημα, ἀντῳδή, ἀντεπίρρημα¹⁰⁹. Non tutte le commedie pervenuteci hanno una parabasi completa e, a giudicare dalle commedie di Aristofane, questa parte della commedia subì un progressivo logoramento. Questo probabilmente avvenne a causa del progressivo allontanamento dello stretto legame tra commediografo e *polis*: nelle *Ecclesiazuse* e nel *Pluto*, le ultime due commedie di Aristofane tra quelle pervenute, essa manca completamente. In realtà però non si può parlare di un processo né graduale né lineare in quanto dopo aver messo in scena la parabasi della *Pace*, decurtata dell'ἐπίρρημα, Aristofane mette in scena gli *Uccelli*, la cui parabasi è invece completa.

Nella forma completa, la parabasi è attestata in quattro delle undici commedie aristofanee pervenuteci per intero: in *Acarnesi* (vv. 626-718), *Cavalieri* (vv. 498-610), *Vespe* (vv. 1009-1121) e *Uccelli* (vv. 676-800). Parabasi incomplete sono presenti in altre cinque commedie: nelle *Nuvole* (vv. 510-626) manca lo πνῖγος; nella *Pace* (vv. 729-818) manca l'ἐπίρρημα; nelle *Tesmoforiazuse* (vv. 785-845) mancano κομμάτιον, ᾠδή, ἀντῳδή e ἀντεπίρρημα; infine, nella *Lisistrata* (vv. 614-705) e nelle *Rane* (vv. 674-737) è presente la sola sezione strofica (raddoppiata nella *Lisistrata*)¹¹⁰.

¹⁰⁷ Cfr. sch. in Aristoph. *Ach.* 665a, *Eq.* 551b, *Nu.* 563a.

¹⁰⁸ Con alternanza dialogo/canto.

¹⁰⁹ Il κομμάτιον è la parte introduttiva, per lo più breve, in cui c'è un saluto di congedo agli attori che escono di scena. Gli ἀνάπαιστοι costituiscono invece la parabasi vera e propria e prendono il nome dal verso in cui sono recitati (tetrametri anapestici catalettici). Lo πνῖγος è una conclusione concitata. Delle quattro sezioni in responsione, l'ᾠδή è il canto del coro, l'ἐπίρρημα è il discorso del corifeo agli spettatori, l'ἀντῳδή è il secondo canto del coro e l'ἀντεπίρρημα è il secondo discorso del corifeo agli spettatori.

¹¹⁰ Nella seconda parte di alcune commedie tale struttura strofica della sizigia epirrematica si trova ripetuta, in maniera completa o parziale, in corali caratterizzati da profonde affinità metriche, strutturali e tematiche con le sizigie paraboliche, tanto da ricevere già nell'esegesi antica la denominazione di "seconde parabasi" (cfr. *Eq.* 1264-1315, *Nu.* 1115-1130, *V.* 1265-1291, *Pax* 1127-1190, *Av.* 1058-1117). Cfr. TOTARO, P. 1999 pp. 66-67.

Della terminologia delle parti della parabasi sono testimoni le trattazioni sulla struttura di essa, presenti in Efestione¹¹¹ e anche negli scolii¹¹². In particolare la terminologia relativa alla parte astrofica deve essere presa in esame più da vicino. Il termine κομμάτιον era adottato già dagli antichi commediografi come termine tecnico di parte di parabasi: in particolare è attestato in un frammento anepigrafo di Eupoli¹¹³. Il κομμάτιον, oltre a servire da collegamento tra la parabasi e la scena precedente, è anche un'introduzione alla parabasi vera e propria¹¹⁴, gli ἀνάπαιστοι, in cui il coro fa spesso esplicito riferimento proprio agli ἀνάπαιστοι che sta per cominciare¹¹⁵. Il κομμάτιον è invece assente quando la parabasi è priva degli ἀνάπαιστοι, come nella *Lisistrata* e nelle *Rane*. Un caso particolare risulta essere quello delle *Tesmoforiazuse* dove, pur essendoci gli ἀνάπαιστοι, manca il κομμάτιον. Il termine ἀνάπαιστοι è utilizzato dagli stessi poeti comici¹¹⁶ per designare questa sezione della parabasi, ispirandosi al metro (il tetrametro anapestico catalettico) in cui è solitamente composta. Come si ricava da vari *scholia vetera*¹¹⁷, Eliodoro la definiva «parabasi vera e propria (αὐτὴ ἡ παράβασις)».

Diverse ipotesi sono state sviluppate sul rapporto che sarebbe esistito originariamente tra la parabasi e le altre sezioni della commedia. Alcuni studiosi¹¹⁸ hanno supposto che originariamente la parabasi dovesse trovarsi al termine del dramma e segnare la conclusione dell'intera vicenda. A riprova di questa idea Zieliński citava proprio il caso della parabasi degli *Acarnesi*, dove al v. 627 il corifeo invita il coro a spogliarsi dei propri abiti. Secondo Zieliński, tale invito andrebbe spiegato come il ricordo di un tempo in cui, conclusasi con la parabasi la recitazione della commedia, gli attori potevano togliersi i costumi di scena. Sempre secondo questa teoria, alla parabasi sarebbero state aggiunte più tardi come appendice alcune scene burlesche giambiche, come quelle che si leggono subito dopo la parabasi degli

¹¹¹ Heph. *Poëm.* 8, pp. 72-73 Consbr.

¹¹² Sch. vet. in Aristoph. *Nu.* 510a, tr. *Nu.* 510c.

¹¹³ Fr. 396 K.-A.

¹¹⁴ Cfr. sch. vet. in Aristoph. *V.* 1009a.

¹¹⁵ Cfr. Aristoph. *Ach.* 627, *Eq.* 503-504, *Av.* 684.

¹¹⁶ Cfr. Aristoph. *Ach.* 627, *Eq.* 504, *Pax* 735, *Av.* 684; Pherecr. fr. 84.3 K.-A.

¹¹⁷ Sch. in Aristoph. *Ach.* 626a, *Eq.* 507a, *Nu.* 520, *Pax* 734c.

¹¹⁸ ZIELIŃSKI, T. 1885 pp. 175-190.

Acarnesi. Secondo un'altra ipotesi, sostenuta in particolar modo da Sifakis¹¹⁹, la posizione della parabasi sarebbe stata sempre interna al dramma già ai tempi della commedia pre-aristofanica. Sifakis inoltre arriva a contestare il concetto stesso di parabasi come rottura dell'azione scenica e nega che la parabasi possa essere vista come una sorta di "relitto" degli spettacoli comici primitivi. In riferimento alla parabasi degli *Acarnesi*, Sifakis ha contestato il punto di vista¹²⁰, secondo cui l'invito al coro a spogliarsi andrebbe spiegato come il ricordo di una prassi antica, che segnava la conclusione del dramma. Secondo lo studioso, se si tiene presente che la rimozione dei costumi è tipica del coro ogniqualvolta debba muoversi più liberamente per le proprie danze e per eventuali scene mimiche¹²¹, verrebbe facile ipotizzare che il coro procedesse alla rimozione degli abiti all'inizio della parabasi se, per una ragione o per l'altra, non fosse riuscito a farlo in un precedente momento del dramma.

Le prerogative formali della parabasi sono: presenza esclusiva del coro in scena¹²², apostrofe diretta ed esplicita agli spettatori, continua oscillazione del punto di vista espresso dal coro, che può parlare o "a nome e per conto del poeta" o "di e per se stesso". Per quanto riguarda i contenuti, la parabasi si connota quindi come la sede privilegiata sia delle esternazioni personali del poeta riguardo questioni di poetica o eventi di attualità sia dell'autocelebrazione del coro. Le note dominanti della parabasi sono: l'eulogia e l'apologia del poeta, l'autoelogio del coro, la *captatio benevolentiae*, lo ψόγος e l'ὀνομαστί κωμωδεῖν. Nelle parabasi l'eulogia e l'apologia del poeta vengono solitamente svolte in forma di allocuzione diretta al pubblico da parte del corifeo, il quale si fa esplicitamente portavoce del pensiero del poeta

¹¹⁹ SIFAKIS, G.M. 1971 pp. 56-60.

¹²⁰ Bierl (BIERL, A. 2009 pp. 330-347) ha riconsiderato la problematica questione dell'origine della parabasi: dall'interpretazione tradizionale, che individua nella parabasi un fossile rituale successivamente inglobato nella struttura storica della commedia (CONFORD, F.M. 1961 p.93), ai correttivi apportati da chi (SIFAKIS, G.M. 1971 pp. 66-68) ha rivendicato la natura prevalentemente "secolare" e "politica" della sezione astrofica della parabasi, da considerarsi come una tarda invenzione dei commediografi, risalente all'epoca dell'introduzione degli agoni comici.

¹²¹ Cfr. Aristoph. V. 408.

¹²² Un'eccezione è rappresentata dalla parabasi delle *Tesmoforiazuse*, eseguita dalla corifea in presenza di due attori sulla scena (il Parente e la sua guardiana Critilla).

mediante l'impiego della terza persona singolare. Con l'esaltazione dei meriti artistici del poeta (spesso combinata con formule di *captatio benevolentiae*) s'interseca spesso la celebrazione del suo impegno civile e del suo ruolo paideutico nei confronti degli spettatori. La parabasi è però anche il momento privilegiato in cui il coro esercita quello ψόγος che, eredità della *iambikè idea*, viene generalmente considerato una componente primaria del comico nell'*archaia*. Il tono autoreferenziale e autocelebrativo trova espressione anche nella tendenza, da parte del coro, a parlare di sé nel proprio ruolo drammatico, a illustrare il proprio costume scenico e ad elogiarsi per peculiari prerogative. Inoltre la parabasi è anche la sezione strutturale che più incisivamente veicola e orienta il favore del pubblico nei confronti della commedia portata in scena e del suo autore, mettendo in atto forme svariate di *captatio benevolentiae* nei confronti del pubblico. Frequenti sono le lusinghiere apostrofi rivolte in tono adulatorio agli spettatori, dei quali il poeta elogia di volta in volta l'intelligenza, la raffinatezza, la competenza artistico-letteraria e l'acutezza della valutazione critica. Ricorrenti sono poi le perorazioni di vittoria agonale formulate nei confronti degli spettatori o dei giudici. Ovviamente i bersagli privilegiati dell'ὄνομαστί κωμωδεῖν della parabasi sono personaggi noti della società ateniese: uomini politici ed esponenti di spicco della cultura contemporanea, cui vengono imputati i "capi d'accusa" più canonici dello ψόγος aristofaneo (aspetto fisico, comportamenti disdicevoli sul piano etico, sociale e sessuale, indegnità di nascita, occupazioni disonorevoli, malcostumi politici e inettitudine militare).

3.2 Aristofane

3.2.1 LE COMMEDIE

Il verbo παραβαίνω compare dodici volte all'interno delle commedie di Aristofane. Le occorrenze del verbo possono essere divise in due gruppi in base al loro significato: nel primo gruppo il significato è «avanzare verso il pubblico» e quindi «recitare la parabasi», mentre nel secondo gruppo il significato è quello di «infrangere i giuramenti o le leggi»¹²³.

¹²³ Questo secondo gruppo verrà analizzato nell'Appendice II.

Del primo gruppo fanno parte quattro occorrenze¹²⁴.

La prima occorrenza si trova negli *Acarnesi*:

Aristoph. *Ach.* 626-664

Χο. ἀνὴρ νικᾷ τοῖσι λόγοισιν, καὶ τὸν δῆμον μεταπεῖθει
περὶ τῶν σπονδῶν. ἀλλ' ἀποδύντες τοῖς ἀναπαίστοις ἐπίωμεν.
ἐξ οὗ γε χοροῖσιν ἐφέστηκεν τρυγικοῖς ὁ διδάσκαλος ἡμῶν,
οὐπω παρέβη πρὸς τὸ θέατρον λέξων ὡς δεξιός ἐστιν.
διαβαλλόμενος δ' ὑπὸ τῶν ἐχθρῶν ἐν Ἀθηναίοις ταχυβούλοις, 630
ὡς κωμῶδει τὴν πόλιν ἡμῶν καὶ τὸν δῆμον καθυβρίζει,
ἀποκρίνασθαι δεῖται νυνὶ πρὸς Ἀθηναίους μεταβούλους.
φησὶν δ' εἶναι πολλῶν ἀγαθῶν ἄξιός ὑμῖν ὁ ποιητής,
παύσας ὑμᾶς ξενικοῖσι λόγοις μὴ λίαν ἐξαπατᾶσθαι,
μῆθ' ἥδεσθαι θωπευομένους, μῆτ' εἶναι χαυνοπολίτας. 635
πρότερον δ' ὑμᾶς ἀπὸ τῶν πόλεων οἱ πρέσβεις ἐξαπατῶντες
πρῶτον μὲν ἰοστεφάνους ἐκάλουν: κάπειδὴ τοῦτό τις εἶποι,
εὐθὺς διὰ τοὺς στεφάνους ἐπ' ἄκρων τῶν πυγιδίων ἐκάθησθε.
εἰ δέ τις ὑμᾶς ὑποθωπεύσας λιπαρὰς καλέσειεν Ἀθήνας,
ἡὔρετο πᾶν ἄν διὰ τὰς λιπαράς, ἀφύων τιμὴν περιάψας. 640
ταῦτα ποιήσας πολλῶν ἀγαθῶν αἴτιος ὑμῖν γεγένηται,
καὶ τοὺς δῆμους ἐν ταῖς πόλεσιν δείξας ὡς δημοκρατοῦνται.
τοιγάρτοι νῦν ἐκ τῶν πόλεων τὸν φόρον ὑμῖν ἀπάγοντες
ἥξουσιν ἰδεῖν ἐπιθυμοῦντες τὸν ποιητὴν τὸν ἄριστον,
ὅστις παρεκινδύνευσ' εἰπεῖν ἐν Ἀθηναίοις τὰ δίκαια. 645
οὕτω δ' αὐτοῦ περὶ τῆς τόλμης ἤδη πόρρω κλέος ἦκει,
ὅτε καὶ βασιλεὺς Λακεδαιμονίων τὴν πρεσβείαν βασανίζων
ἠρώτησεν πρῶτα μὲν αὐτοὺς πότεροι ταῖς ναυσὶ κρατοῦσιν,
εἶτα δὲ τοῦτον τὸν ποιητὴν ποτέρους εἶποι κακὰ πολλά:
τούτους γὰρ ἔφη τοὺς ἀνθρώπους πολὺ βελτίους γεγενῆσθαι 650
καὶ τῷ πολέμῳ πολὺ νικήσειν τοῦτον ζύμβουλον ἔχοντας.

¹²⁴ *Ach* 629, *Eq.* 508, *Pax* 735, *Th.* 785.

διὰ ταῦθ' ὑμᾶς Λακεδαιμόνιοι τὴν εἰρήνην προκαλοῦνται
 καὶ τὴν Αἴγιναν ἀπαιτοῦσιν· καὶ τῆς νήσου μὲν ἐκείνης
 οὐ φροντίζουσ', ἀλλ' ἵνα τοῦτον τὸν ποιητὴν ἀφέλωνται.
 ἀλλ' ὑμεῖς τοι μή ποτ' ἀφῆσθ': ὥς κωμωδήσει τὰ δίκαια: 655
 φησὶν δ' ὑμᾶς πολλὰ διδάξειν ἀγάθ', ὥστ' εὐδαίμονας εἶναι,
 οὐ θωπεύων οὐδ' ὑποτείνων μισθοὺς οὐδ' ἐξαπατύλλων,
 οὐδὲ πανουργῶν οὐδὲ κατάρδων, ἀλλὰ τὰ βέλτιστα διδάσκων.
 πρὸς ταῦτα Κλέων καὶ παλαμάσθω
 καὶ πᾶν ἐπ' ἔμοι τεκταινέσθω. 660
 τὸ γὰρ εὖ μετ' ἔμοῦ καὶ τὸ δίκαιον
 ζύμμαχον ἔσται, κοῦ μή ποθ' ἄλῶ
 περὶ τὴν πόλιν ὦν ὥσπερ ἐκεῖνος
 δειλὸς καὶ λακαταπύγων.

CO. *Costui ha la meglio nel dibattito e persuade il popolo a mutare parere sulla guerra. Avanti, leviamoci i mantelli e attacchiamo gli anapesti. Da quando il nostro poeta si prende cura dei cori comici, non si è mai presentato agli spettatori per dire che è bravo. Ma i suoi nemici hanno fatto circolare una calunnia tra gli Ateniesi, «gli impulsivi»: che prende in giro la nostra città ed oltraggia il popolo. Perciò, ora si vede costretto a dare una spiegazione agli Ateniesi, «i volubili». Il poeta sostiene di avervi reso molti servizi: è stato lui ad impedire che vi lasciaste troppo ingannare da discorsi ricercati; che prendeste piacere per le adulazioni; che vi comportaste da sciocchi, con le bocche aperte. Prima gli ambasciatori delle città, quando volevano ingannarvi, iniziavano col chiamarvi «coronati di viole»; e non appena uno vi chiamava così, subito, per via di quelle «corone», vi mettevate in punta di chiappe. E se qualcuno, per adularvi, chiamava Atene splendida, attribuendovi una lode buona per sardelle. Con il denunciare queste cose, il poeta è stato per voi causa di molti benefici, e per giunta con il mostrarvi da qual genere di democrazia i popoli sono governati nelle città alleate. Ecco che ora, quando vi portano il tributo dalle città, verranno desiderosi di vedere*

*l'ottimo poeta il quale ha coraggiosamente affrontato il rischio di dire
ciò che è giusto davanti agli Ateniesi. A tal punto la fama del suo
ardire già è giunta lontano, che anche il Gran Re, interrogando gli
ambasciatori di Sparta, chiese per prima cosa quale delle due città
fosse più forte sul mare; poi a quali dei due popoli il poeta diceva il
suo, a male parole; sosteneva infatti che questi uomini erano di gran
lunga diventati migliori e, avendo costui, il poeta, come consigliere,
avrebbero senz'altro vinto nella guerra. Per queste ragioni, i
Lacedemoni vi propongono la pace i vi richiedono Egina: non è
dell'isola che hanno cura, bensì di sottrarvi questo poeta. Ma voi,
certo, giammai mollatelo, e lui continuerà a parlare in commedia di
cose giuste. Egli sostiene che vi insegnerà molte cose buone, sicchè
possiate essere felici, senza usare adulazioni, bustarelle, mezzucci
ingannevoli, furfanterie e fiumi di chiacchiere, ma solo insegnandovi
ciò che è bene.*

*Di fronte a queste cose, Cleone ordisca pure e trami
contro me ogni sorta di intrigo.*

*Il bene e la giustizia
saranno miei alleati, e mai sarò sorpreso in flagrante
a comportarmi come lui verso la città,
cioè da vile e rottinculo.*

Negli *Acarnesi* Aristofane esprime il proprio appassionato impegno antibellicista attraverso la figura del protagonista Diceopoli, il contadino che, sfollato in Atene a seguito dell'inurbamento forzato del 431 a.C., e desideroso di tornare ai suoi campi, reagisce all'inefficienza dell'assemblea, dinanzi alla quale sfilano pompose quanto inconcludenti ambascerie, stipulando una pace privata con gli Spartani. Ottenuta questa pace, egli può finalmente tornare a casa a celebrare le Dionisie rurali. La sua singolare iniziativa incontra però l'opposizione del coro (vv. 480-571), formato dai vecchi e bellicosi carbonai di Atene, i quali chiamano in loro aiuto Lamaco, lo stratego guerrafondaio attaccato da Aristofane anche nella *Pace*. Lo scontro tra Diceopoli e Lamaco (vv. 572-625) conduce l'azione drammatica ad un punto di

svolta, in quanto sancisce la definitiva conversione del coro alle idee del protagonista e prelude alla completa realizzazione dei piani di quest'ultimo, suggellata, dopo la parabasi, dall'allestimento di un mercatino privato (vv. 719-1068), al quale Diceopoli ammette gli ex nemici, Peloponnesiaci, Megaresi e Beoti, escludendone invece sicofanti e profittatori, compreso Lamaco. La parabasi fa dunque direttamente seguito all'articolata operazione di svelamento messa in atto da Diceopoli nei confronti del suo antagonista, dapprima spogliato degli attributi canonici della sua figura di soldato, poi smascherato nella sua indole e nelle sue losche trame. Al v. 626 inizia la parabasi che, in questa commedia, è completa¹²⁵. Qui è stata riportata la parte astrofica della parabasi, composta da κομμάτιον, ἀνάπαιστοι e πνῖγος. I vv. 626-627 costituiscono il κομμάτιον, in tetrametri anapestici, che svolge una funzione di cerniera tra la parabasi vera e propria e la precedente azione drammatica: il corifeo decreta la vittoria dialettica di Diceopoli e annuncia l'inizio degli ἀνάπαιστοι. Il coro dice esplicitamente al v. 627 che deporrà i mantelli: questa espressione è un concreto segnale di una deposizione da parte del coro del proprio ruolo drammatico, per fare spazio al poeta. I vv. 628-658 costituiscono invece gli ἀνάπαιστοι, in cui si parla sia della gestione della politica sia del teatro di Atene in quanto espressione del libero pensiero della *polis* democratica. Più in generale, la parabasi degli *Acarnesi* si divide in due parti: gli ἀνάπαιστοι con lo πνῖγος finale in cui Aristofane difende se stesso dall'accusa di aver calunniato gli Ateniesi e la sizigia epirrematica, dove il coro si lamenta per come è stato trattato. Quindi le funzioni basilari della parabasi sono quelle di identificare il poeta come un eroe e di enfatizzare i problemi che sono stati esposti nella prima parte della commedia. Interessante anche la presenza al v. 628 del sostantivo διδάσκαλος: sebbene a partire dagli inizi del V sec. a.C. il termine avesse valore tecnico per indicare colui che «istruiva i cori», cioè il poeta-regista, questo, a volte, si carica di particolare spessore semantico in Aristofane, tenuto conto della sua visione «paideutica» del teatro. In questi ἀνάπαιστοι¹²⁶, διδάσκαλος ammette la duplice accezione di poeta-istruttore del coro e poeta-educatore. Nei primi versi degli ἀνάπαιστοι il coro usa l'espressione παρέβη πρὸς τὸ θέατρον «avanzare verso gli

¹²⁵ Vv. 626-627 κομμάτιον, vv. 628-658 ἀνάπαιστοι, vv. 659-664 πνῖγος, vv. 665-675 ᾠδή, vv. 676-691 ἐπίρρημα, vv. 692-702 ἀντῳδή, vv. 703-718 ἀντεπίρρημα.

¹²⁶ Così come in *Eq.* 506-511 e in *Pax* 734-738.

spettatori» e quindi «recitare la parabasi». Quest'espressione si trova qui e in altre due occorrenze in Aristofane, che verranno analizzate più avanti ¹²⁷. Il nesso παραβαίνω πρὸς τὸ θέατρον è rafforzato anche dalla presenza, al v. 627 quindi nel κομμάτιον, del sostantivo οἱ ἀνάπαιστοι che indica la parte in tetrametri anapestici della parabasi. Di nuovo quest'espressione è utilizzata sia qui che in *Eq.* 508, *Pax* 735¹²⁸, gli unici passi aristofanei dove compare il nesso παραβαίνω πρὸς τὸ θέατρον. L'espressione οἱ ἀνάπαιστοι è utilizzata da Aristofane per indicare questa sezione della parabasi, ispirandosi al metro (il tetrametro anapestico catalettico). Come si ricava da vari *scholia vetera*¹²⁹, Eliodoro la definiva αὐτὴ ἡ παράβασις «parabasi vera e propria». Quindi probabilmente il nesso παραβαίνω πρὸς τὸ θέατρον τοῖς ἀναπαίστοις, pronunciato in ognuna delle tre commedie subito all'inizio della sezione degli ἀνάπαιστοι, quella che si definisce anche la “parabasi vera e propria”, era utilizzato da Aristofane come introduzione. Questo nesso è inoltre rafforzato dalla presenza di λέξων che ribadisce che questa sezione era recitata per intero solo dal corifeo. In questi versi iniziali degli ἀνάπαιστοι, il corifeo, inoltre, fa un'osservazione (vv. 628-629) che ha senso solo se le commedie rappresentate prima del 425¹³⁰ non contenevano parabasi in cui il corifeo parlava a nome del poeta¹³¹.

Aristoph. *Ach.* 628-629

Xo. ἔξ οὗ γε χοροῖσιν ἐφέστηκεν τρυγικοῖς ὁ διδάσκαλος ἡμῶν,
οὕτω παρέβη πρὸς τὸ θέατρον λέξων ὥς δεξιός ἐστιν.

CO. *Da quando il nostro poeta si prende cura dei cori comici,
non si è mai presentato agli spettatori per dire che è bravo.*

La stessa cosa accade negli ἀνάπαιστοι di due commedie successive, i *Cavalieri* e la *Pace*, che verranno analizzate più avanti. Evidentemente l'autoelogio del poeta rappresentava una sorta di trasgressione, che poteva essere giustificata solo da eventi

¹²⁷ Aristoph. *Eq.* 508, *Pax* 735.

¹²⁸ Il sostantivo οἱ ἀνάπαιστοι è utilizzato anche altrove nella produzione aristofanea: cfr. *Av.* 684.

¹²⁹ Sch. vet. in Aristoph. *Ach.* 626a, *Eq.* 507a, *Nu.* 520, *Pax* 734c.

¹³⁰ Anno della messa in scena degli *Acarnesi*.

¹³¹ MASTROMARCO, G. 1993 pp. 354-356.

del tutto eccezionali. Aristofane operò quella importante innovazione proprio in seguito alle calunnie (διαβαλλόμενος v. 630) mosse contro di lui da Cleone nel 426 a.C.¹³². Quindi fu il processo del 426 a.C. l'evento del tutto eccezionale. Proprio questo evento giustifica gli accenni che Aristofane fa al processo nella parabasi degli *Acarnesi*, ma anche in parabasi di altre commedie degli anni successivi. Non a caso, gli ἀνάπαιστοι diventano, nella produzione aristofanea che va fino alla morte del demagogo, il luogo privilegiato per l'affermazione dell'impegno anticleoniano. In queste parabasi Aristofane si autorappresenta come un eroe che, ispirato da un alto ideale di giustizia, da solo combatte coraggiosamente contro il capo carismatico del popolo ateniese. Negli ἀνάπαιστοι (vv. 628-658) il poeta, rivolgendosi per bocca del corifeo al pubblico ateniese delle Lenee, rivendica il ruolo di buon consigliere dei cittadini, messi da lui in guardia contro le adulazioni degli oratori inviati ad Atene nelle ambascerie provenienti dalle città alleate (vv. 636-640). Si nota anche il tono umoristico con cui sono spiegati i correttivi messi in atto dal poeta nei confronti dei cattivi comportamenti dei suoi concittadini. Vengono invece individuati i benefici apportati dal commediografo alla *polis* poiché il corifeo preannuncia che gli ambasciatori delle città alleate che portano il tributo si recheranno ora ad Atene con la precisa intenzione di ascoltare l'ottimo poeta che si è assunto il rischio di «affermare il giusto dinanzi agli Ateniesi» (vv. 643-645). In questi ἀνάπαιστοι si trova ribadita anche la denuncia nei confronti dell'imperialismo ateniese. Degna di nota l'affermazione volutamente paradossale per cui la fama del commediografo sarebbe stata così grande da essere arrivata fino al Gran Re di Persia, che orienta le proprie alleanze politico-militari basandosi su quale delle due città, Atene o Sparta, Aristofane critichi nelle sue commedie (vv. 649-651). È stato inoltre notato¹³³ il comico paradosso per cui in una commedia che dipinge le delizie di una pace privata in contrapposizione alle privazioni della guerra, il coro nella parabasi delinea l'immagine fittizia di un poeta i cui duri consigli garantiranno la vittoria in guerra.

¹³² Più volte, all'interno della sua produzione, Aristofane fa riferimento al violento attacco mossogli da Cleone in seguito alla rappresentazione dei *Babilonesi* del 424 a.C. (commedia non giunta fino a noi): *Ach.* 377-382, 496-507, *V.* 1284-1291, *Nu.* 581-594.

¹³³ IMPERIO, O. 2004 p. 28.

La seconda occorrenza del verbo παραβαίνω si trova nei *Cavalieri*:

Aristoph. *Eq.* 498-550

Χο. ἄλλ' ἴθι χαίρων, καὶ πράξειας
κατὰ νοῦν τὸν ἐμόν, καὶ σε φυλάττοι
Ζεὺς ἀγοραῖος· καὶ νικήσας 500
αὐθις ἐκεῖθεν πάλιν ὥς ἡμᾶς
ἔλθοις στεφάνοις κατάπαστος.
ὕμεῖς δ' ἡμῖν προσέχετε τὸν νοῦν
τοῖς ἀναπαίστοις,
ὦ παντοίας ἤδη Μούσης 505
πειραθέντες καθ' ἑαυτούς.
εἰ μὲν τις ἀνὴρ τῶν ἀρχαίων κωμωδοδιδάσκαλος ἡμᾶς
ἠνάγκαζεν λέξοντας ἔπη πρὸς τὸ θέατρον παραβῆναι,
οὐκ ἂν φαύλως ἔτυχεν τούτου.
νῦν δ' ἄξιός ἐσθ' ὁ ποιητής,
ὅτι τοὺς αὐτοὺς ἡμῖν μισεῖ τολμᾷ τε λέγειν τὰ δίκαια, 510
καὶ γενναίως πρὸς τὸν τυφῶ χωρεῖ καὶ τὴν ἐριώλην.
ἃ δὲ θαυμάζειν ὑμῶν φησιν πολλοὺς αὐτῷ προσιόντας
καὶ βασανίζειν ὥς οὐχὶ πάλαι χορὸν αἰτοίη καθ' ἑαυτόν,
ἡμᾶς ὑμῖν ἐκέλευε φράσαι περὶ τούτου. φησὶ γὰρ ἀνὴρ
οὐχ ὑπ' ἀνοίας τοῦτο πεπονθὼς διατρίβειν, ἀλλὰ νομίζων 515
κωμωδοδιδασκαλίαν εἶναι χαλεπώτατον ἔργον ἀπάντων.
πολλῶν γὰρ δὴ πειρασάντων αὐτὴν ὀλίγοις χαρίσασθαι:
ὕμᾶς τε πάλαι διαγιγνώσκων ἐπετείους τὴν φύσιν ὄντας
καὶ τοὺς προτέρους τῶν ποιητῶν ἅμα τῷ γήρᾳ προδιδόντας:
τοῦτο μὲν εἰδὼς ἄπαθε Μάγνης ἅμα ταῖς πολιαῖς κατιούσαις, 520
ὃς πλεῖστα χορῶν τῶν ἀντιπάλων νίκης ἔστησε τροπαῖα:
πάσας δ' ὑμῖν φωνὰς ἰεῖς καὶ ψάλλων καὶ πτερυγίζων
καὶ λυδίζων καὶ ψηνίζων καὶ βαπτόμενος βατραχείοις
οὐκ ἐξήρκεσεν, ἀλλὰ τελευτῶν ἐπὶ γήρῳ, οὐ γὰρ ἐφ' ἥβης,
ἐξεβλήθη πρεσβύτης ὢν, ὅτι τοῦ σκώπτειν ἀπελείφθη. 525

εἶτα Κρατίνου μεμνημένος, ὃς πολλῶ ρεύσας ποτ' ἐπαίνω
 διὰ τῶν ἀφελῶν πεδίων ἔρρει, καὶ τῆς στάσεως παρασύρων
 ἐφόρει τὰς δρυς καὶ τὰς πλατάνους καὶ τοὺς ἐχθροὺς προθελύμνους·
 ᾄσαι δ' οὐκ ἦν ἐν ξυμποσίῳ πλὴν 'Δωροῖ συκοπέδιλε,'
 καὶ 'τέκτονες εὐπαλάμων ὕμνων·' οὕτως ἦνθησεν ἐκεῖνος. 530
 νυνὶ δ' ὑμεῖς αὐτὸν ὀρῶντες παραληροῦντ' οὐκ ἐλεεῖτε,
 ἐκπιπτουσῶν τῶν ἡλέκτρων καὶ τοῦ τόνου οὐκέτ' ἐνότος
 τῶν θ' ἁρμονιῶν διαχασκουσῶν· ἀλλὰ γέρων ὦν περιέρρει,
 ὥσπερ Κοννᾶς, στέφανον μὲν ἔχων αὖτον δίψη δ' ἀπολωλώς,
 ὃν χρῆν διὰ τὰς προτέρας νίκας πίνειν ἐν τῷ πρυτανείῳ, 535
 καὶ μὴ ληρεῖν ἀλλὰ θεᾶσθαι λιπαρὸν παρὰ τῷ Διονύσῳ.
 οἷας δὲ Κράτης ὀργὰς ὑμῶν ἠνέσχετο καὶ στυφελιγμούς,
 ὃς ἀπὸ σμικρᾶς δαπάνης ὑμᾶς ἀριστίζων ἀπέπεμπεν,
 ἀπὸ κραμβοτάτου στόματος μάττων ἀστειοτάτας ἐπινοίας·
 χοῦτος μέντοι μόνος ἀντήρκει, τοτὲ μὲν πίπτων τοτὲ δ' οὐχί. 540
 ταῦτ' ὀρρωδῶν διέτριβεν ἀεὶ, καὶ πρὸς τούτοις ἐφασκεν
 ἐρέτην χρῆναι πρῶτα γενέσθαι πρὶν πηδαλίοις ἐπιχειρεῖν,
 κᾶτ' ἐντεῦθεν πρῶρα τεῦσαι καὶ τοὺς ἀνέμους διαθρῆσαι,
 κᾶτα κυβερνᾶν αὐτὸν ἑαυτῷ. τούτων οὖν οὐνεκα πάντων,
 ὅτι σωφρονικῶς κοῦκ ἀνοήτως ἐσπηδήσας ἐφλυάρει, 545
 αἶρεσθ' αὐτῷ πολὺ τὸ ρόθιον, παραπέμψατ' ἐφ' ἔνδεκα κώπαις
 θόρυβον χρηστὸν ληναῖτην,
 ἵν' ὁ ποιητὴς ἀπίη χαίρων
 κατὰ νοῦν πράξας,
 φαιδρὸς λάμποντι μετώπῳ. 550

CO. *Va', e buona fortuna Possa tu riuscire*

secondo i miei desideri; e ti protegga

Zeus dell'Agorà.

Di là possa tornare qui da noi, vittorioso,

coperto di corone.

E voi prestate attenzione

ai nostri anapesti,

voi che avete ormai
 fatto esperienza di ogni arte.
 Se uno dei vecchi poeti comici avesse voluto
 che sfilassimo in teatro recitando i suoi versi,
 non l'avrebbe ottenuto facilmente.
 Ma ora il poeta è degno: odia la stessa gente che odiamo noi
 ed ha il coraggio di parlare secondo giustizia, e marcia
 coraggiosamente contro Tifone e la bufera.
 Quanto a ciò che molti di voi andavano a chiedergli, meravigliandosi
 perchè non chiedeva il coro in prima persona, ci ha incaricato di
 spiegarvelo, dicendo che tergiversava non per incapacità, ma
 perchè riteneva che l'arte di mettere in scena una commedia sia il
 lavoro più difficile di tutti: molti ci hanno provato, ma a pochi si è
 concessa. Inoltre vi conosce da tempo, e sa che ogni anno cambiate,
 e abbandonate i poeti quando sono invecchiati. Sapeva come avete
 trattato Magnete quando ha messo i capelli bianche, lui che tante
 volte aveva sconfitto i cori rivali ed emesso ogni genere di suoni
 ballando, svolazzando, ronzando, imitando i Lidi e tingendosi di
 verde. Ma non gli è bastato per non essere cacciato da vecchio
 perchè gli era venuto a mancare lo spirito beffardo.
 E si ricordava anche di Cratino, che un tempo precipitava per le
 pianure con un uragano di applausi, e strappandoli dalle radici,
 trascinava querce, platani e nemici. Allora nei simposi non si
 sentiva altro che «Dorò nei panni del delatore» oppure «artefici di
 inni ben strutturati». Tale era la sua fama, e adesso che lo vedete
 smarrito non avete pietà di lui: gli cadono i bischeri, le corde si
 allentano, le giunture non tengono. Va in giro a vagabondare come
 Conno, con una corona secca, morto di sete, lui che in considerazione
 delle vittorie di un tempo avrebbe meritato di bere nel Pritaneo e,
 senza chiacchiere, di stare accanto al sacerdote di Dioniso.
 E ancora ricordava quante vostre collere e aggressioni dovette subire
 Cratete, lui che con poca spesa vi rimandava a casa ben rimpinzati,

ammannendovi i pensieri più delicati. E ancora lui bene o male era il solo a resistere. È perchè temeva queste evenienze che esitava, e inoltre sosteneva che prima di mettersi al timone bisogna remare, poi fare il secondo e saper osservare i venti, e solo dopo fare il capitano per conto proprio. Per tutte queste ragioni, perchè è stato saggio e non si è precipitato a dire sciocchezze, fategli un grande applauso e accompagnatelo con undici colpi di remo e con il fausto clamore delle feste Lenee perchè esca vincitore, secondo i suoi intenti, e radioso nella fronte lucida.

Rappresentati alle *Lenee* del 424 a.C., i *Cavalieri* sono integralmente consacrati alla satira anticleoniana: un attacco già preannunciato nella commedia lenaica dell'anno precedente, laddove il coro dichiara di voler fare di Cleone «suole per i cavalieri» (*Ach.* 300-302), ma poi profondamente condizionato dagli eventi successivi al gennaio del 425, e soprattutto dal sensazionale successo bellico conseguito sui Lacedemoni dalla democrazia ateniese a Pilo, culminato nell'assedio dell'isola di Sfacteria nell'estate di quell'anno (*Th.* 4.26-41), che avrà probabilmente indotto il commediografo a rivedere il piano dell'opera. La volubilità di pensiero degli Ateniesi e l'acriticità dei loro giudizi politici costituiscono ora il fulcro tematico sul quale s'impiana la trama stessa di questa commedia: il vecchio Demo di Pnice è completamente plagiato da un suo nuovo schiavo, il barbaro Paflagone, controfigura comica di Cleone, e vittima inconsapevole dei suoi inganni e delle sue ruberie. Esasperati dai soprusi del terribile compagno, gli altri due schiavi di Demo gli contrappongono un non meno spregevole e improvvisato politico: un venditore di salsicce. Vincitore dell'interminabile disputa risulta il Salsicciaio che si trasforma in un benefattore e salvatore del popolo, dimostrandosi capace non solo di annientare la tirannia del rivale, grazie anche all'appoggio del coro di cavalieri, ma anche di restituire a Demo la perduta giovinezza, sottoponendolo a un miracoloso processo di bollitura. Invece Paflagone, espulso dall'agorà, è condannato per comico ribaltamento a vendere salsicce di pessima qualità ai margini della città, bevendo l'acqua sporca dei bagni pubblici e litigando furiosamente con bagnini e prostitute. Anche in questa parabasi, Aristofane sente l'esigenza di giustificare la scelta di

trattare argomenti personali, come avverrà anche nella *Pace*. Di questa parabasi, completa, viene riportata solo la parte astrofica. Nella sezione astrofica il tema dell'inaffidabilità e della precarietà dell'opinione pubblica ateniese si trasferisce dall'ambito politico a quello teatrale: nell'intento di spiegare le ragioni che lo hanno indotto a esitare prima di assumere la regia di una propria commedia¹³⁴, Aristofane elabora infatti una riflessione sulla complessità dell'arte comica, al cui interno la parabola artistica dei tre celebri colleghi Magnete, Cratino e Cratete, quale viene ripercorsa negli ἀνάπαιστοι, assume implicitamente il valore di monito alla cautela e all'impegno per il commediografo esordiente regista, e di richiamo alla benevolenza e all'equilibrio di giudizio per il pubblico. Nella conclusione, espressa nella sezione finale degli ἀνάπαιστοι (vv. 541-544), si afferma che un commediografo deve cimentarsi con le difficoltà dell'arte comica in maniera graduale e commisurata ai propri mezzi e alla propria esperienza. I vv. 498-506 costituiscono il κομμάτιον, in dimetri anapestici, che si articola in due momenti: il primo indirizzato al Salsicciaio, il secondo agli spettatori. Questi versi annunciano una parabasi in cui il coro parlerà a favore del poeta riguardo la sua carriera professionale. I vv. 507-550 costituiscono gli ἀνάπαιστοι, che sono nuovamente introdotti dall'espressione tecnica παραβαίνω πρὸς τὸ θέατρον τοῖς ἀναπαίστοις: mentre il verbo indica il movimento del coro che si avvicina agli spettatori, il sostantivo ἀνάπαιστος fa riferimento al metro in cui la sezione che sta per cominciare verrà recitata. L'espressione παραβαίνω πρὸς τὸ θέατρον si trova proprio all'inizio degli ἀνάπαιστοι, che vengono preannunciati nel κομμάτιον al v. 504 dall'espressione τοῖς ἀναπαίστοις.

La terza occorrenza si trova nella *Pace*:

Aristoph. Pax 729-774

Xo. ἄλλ' ἴθι χαίρων: ἡμεῖς δὲ τέως τάδε τὰ σκεύη παραδόντες
τοῖς ἀκολούθοις δῶμεν σῶζειν, ὥς εἰώθασι μάλιστα 730
περὶ τὰς σκηνὰς πλεῖστοι κλέπται κυπτάζειν καὶ κακοποιεῖν.
ἀλλὰ φυλάττετε ταῦτ' ἀνδρείως: ἡμεῖς δ' αὖ τοῖσι θεαταῖς
ἦν ἔχομεν ὁδὸν λόγων εἰπόμεν ὅσα τε νοῦς ἔχει.

¹³⁴ Infatti le commedie degli anni 427-425 erano state dirette da altri registi.

χρῆν μὲν τύπτειν τοὺς ῥαβδούχους, εἴ τις κωμωδοποιητὴς
 αὐτὸν ἐπὶ πρὸς τὸ θέατρον παραβάς ἐν τοῖς ἀναπαίστοις. 735
 εἰ δ' οὖν εἰκὸς τινα τιμῆσαι, θύγατερ Διός, ὅστις ἄριστος
 κωμωδοδιδάσκαλος ἀνθρώπων καὶ κλεινότατος γεγένηται,
 ἄξιός ἐῖναι φησ' εὐλογίας μεγάλης ὁ διδάσκαλος ἡμῶν.
 πρῶτον μὲν γὰρ τοὺς ἀντιπάλους μόνος ἀνθρώπων κατέπαυσεν
 ἐς τὰ ῥάκια σκώπτοντας ἀεὶ καὶ τοῖς φθειρσὶν πολεμοῦντας, 740
 τοὺς θ' Ἡρακλέας τοὺς μάττοντας καὶ τοὺς πεινῶντας ἐκείνους
 ἐξήλασ' ἀτιμώσας πρῶτος, καὶ τοὺς δούλους παρέλυσεν
 τοὺς φεύγοντας κάξαπατῶντας καὶ τυπτομένους ἐπίτηδες,
 οὓς ἐξῆγον κλάοντας ἀεὶ, καὶ τούτους οὖνεκα τουδί,
 ἵν' ὁ σύνδουλος σκώψας αὐτοῦ τὰς πληγὰς εἴτ' ἀνέροιτο, 745
 'ὦ κακὸδαιμον τί τὸ δέρμ' ἔπαθες; μὲν ὑστρίχῃς εἰσέβαλέν σοι
 ἐς τὰς πλευρὰς πολλῇ στρατιᾷ κάδενδροτόμησε τὸ νῶτον,'
 τοιαῦτ' ἀφελὼν κακὰ καὶ φόρτον καὶ βωμολοχεύματ' ἀγεννῇ
 ἐποίησε τέχνην μεγάλην ἡμῖν κάπύργωσ' οἰκοδομήσας
 ἔπεσιν μεγάλοις καὶ διανοίαις καὶ σκώμμασιν οὐκ ἀγοραίοις, 750
 οὐκ ιδιώτας ἀνθρωπίσκους κωμωδῶν οὐδὲ γυναῖκας,
 ἀλλ' Ἡρακλέους ὀργὴν τιν' ἔχων τοῖσι μεγίστοις ἐπεχείρει,
 διαβάς βυρσῶν ὀσμὰς δεινὰς κάπειλὰς βορβοροθύμους,
 καὶ πρῶτον μὲν μάχομαι πάντων αὐτῷ τῷ καρχαρόδοντι,
 οὗ δεινόταται μὲν ἀπ' ὀφθαλμῶν Κύννης ἀκτῖνες ἔλαμπον, 755
 ἑκατὸν δὲ κύκλῳ κεφαλαὶ κολάκων οἰμωξομένων ἐλιχμῶντο
 περὶ τὴν κεφαλὴν, φωνὴν δ' εἶχεν χαράδρας ὀλεθρον τετοκυίας,
 φώκης δ' ὀσμὴν, Λαμίας ὄρχεις ἀπλύτους, πρωκτὸν δὲ καμήλου.
 τοιοῦτον ἰδὼν τέρας οὐ κατέδεις', ἀλλ' ὑπὲρ ὑμῶν πολεμίζων
 ἀντεῖχον ἀεὶ καὶ τῶν ἄλλων νήσων. ὧν οὖνεκα νυνὶ 760
 ἀποδοῦναί μοι τὴν χάριν ὑμᾶς εἰκὸς καὶ μνήμονας εἶναι.
 καὶ γὰρ πρότερον πράξας κατὰ νοῦν οὐχὶ παλαιίστρας περινοστῶν
 παῖδας ἐπείρων, ἀλλ' ἀράμενος τὴν σκευὴν εὐθὺς ἐχώρουν,
 παῦρ' ἀνιάσας, πόλλ' εὐφράνας, πάντα παρασχὼν τὰ δέοντα.
 πρὸς ταῦτα χρεῶν εἶναι μετ' ἐμοῦ 765

καὶ τοὺς ἄνδρας καὶ τοὺς παῖδας:
καὶ τοῖς φαλακροῖσι παραινοῦμεν
ξυσπουδάζειν περὶ τῆς νίκης.
πᾶς γάρ τις ἐρεῖ νικῶντος ἐμοῦ
κάπῃ τραπέζῃ καὶ ξυμποσίοις,
‘φέρε τῷ φαλακρῷ, δὸς τῷ φαλακρῷ
τῶν τρωγαλίων, καὶ μάφαιρει
γενναιοτάτου τῶν ποιητῶν
ἄνδρὸς τὸ μέτωπον ἔχοντος.

770

- CO. *Va' felice; noi intanto consegnamo questi attrezzi agli inservienti perchè li custodiscano: di solito, presso le scene stanno in agguato moltissimi ladri, male intenzionati. Suvvia, custoditeli valorosamente; noi, invece, diciamo agli spettatori dove tendono i nostri discorsi e quali sono i nostri pensieri.*
- I rabduchi dovrebbero percuotere quei commediografi che si lodano, presentandosi al pubblico, negli anapesti.*
- Ma ammettiamo, figlia di Zeus, che sia opportuno onorare chi si è affermato come il migliore, il più famoso dei commediografi: in questo caso il nostro poeta afferma di essere degno di grande lode. In primo luogo, perchè fu lui solo ad impedire che i rivali continuassero a far battute sugli stracci e a combattere contro i pidocchi; fu lui il primo a bollare d'infamia e a mettere al bando il personaggio di Eracle che impasta e ha sempre fame; fu lui a togliere di scena il personaggio dello schiavo che se ne scappa, che imbroglia e che prende bastonate, e così un altro schiavo può prenderlo in giro per le percosse ricevute chiedendogli: «Disgraziato, cosa ti è capitato alla pelle? Una frusta ha invaso con grande spiegamento di forze i tuoi fianchi e ha abbattuto la tua schiena, quasi fosse un albero?».*
- Eliminato questo genere di volgari trivialità e di buffonerie plebee, ha costruito per noi una grande arte e ha innalzato torri edificate con grandi parole e pensieri e battute non triviali: non ha preso in giro nelle sue commedie uomini comuni né donne, ma, con coraggio*

*degno di Eracle, ha attaccato mostri immani passando attraverso
terribili fetori di cuoio e minacce limacciose. E in primo luogo
combatto con la belva dai denti aguzzi, dai cui occhi di Cinna
lampeggiavano tremende saette, e cento teste di adulatori maledetti
le leccavano tutto intorno la testa; ed aveva voce di torrente che
genera distruzione, e fetore di foca, e testicoli sozzi di Lamia, e culo
di cammello. Alla vista di siffatto mostro, non ho avuto paura, ma
l'ho volta volta affrontato, combattendo per voi e per le isole.
Per tutto ciò è giusto che voi adesso siate riconoscenti e memori.
Anche in passato, quando ho avuto successo non ho fatto il giro
delle palestre per sedurre i ragazzi, ma prendevo su le mie cose
e me ne andavo alla svelta, dopo aver dato poco fastidio e molta
gioia, e avere offerto tutto ciò che è mio dovere.
Perciò è giusto che uomini e ragazzi stiano dalla mia parte, e
chiedo che tutti i calvi collaborino per la mia vittoria;
se io vinco, ciascuno dirà a tavola e nei banchetti: «Dalla al calvo,
portala al calvo quella squisitezza, non negare niente a chi ha la
fronte del più nobile poeta!».*

Alle Dionisie del 421 Aristofane fu in gara con la *Pace* che ebbe il secondo posto, dopo gli *Adulatori* di Eupoli. La trama è semplice: il contadino Trigeo, stanco della guerra, vola, novello Bellerofonte, in groppa ad uno scarabeo-Pegaso, alla volta delle celesti dimore di Zeus, con l'intento di procurare la pace per tutti i Greci. In cielo, con l'aiuto di Hermes e del coro panellenico, riesce ad estrarre la dea Pace dall'antro in cui l'aveva rinchiusa Polemo; tornato in terra, sposa la bella Opora, personificazione dei frutti e delle messi: la commedia si chiude con la processione del coro e degli attori che festeggiano con un carne nuziale gli sposi e il felice ritorno di Trigeo nei campi abbandonati dieci anni prima. Aristofane dovette mutare velocemente tutto il piano della commedia a cui lavorava dal luglio del 422, poiché in autunno era giunta ad Atene la notizia che in Tracia ad Amfipoli erano morti in battaglia i principali fautori della guerra, lo spartano Brasida e l'ateniese Cleone. Ormai nulla impediva che si giungesse alla pace che fu infatti firmata nella

primavera del 421. La commedia venne rappresentata pochi giorni prima della firma della pace, in un clima di generale euforia: proprio per questo Aristofane volle presentarsi al pubblico nella parte di Eracle che combatte contro Cleone-mostro, riprendendo alla lettera l'immagine che aveva proposto l'anno prima nella parabasi delle *Vespe*. Infatti i vv. 1030-1036 delle *Vespe* sono identici ai vv. 752-758 della *Pace* in cui si parla dello scontro con Cleone, rappresentato come un mostro mitologico. La parabasi (vv. 729-817) di questa commedia manca dell'ἐπίρρημα ed è perciò così suddivisa: vv. 729-733 κομμάτιον, vv. 734-764 ἀνάπαιστοι, vv. 765-774 πῆγος, vv. 775-798 ὥδή, vv. 798-817 ἀντῳδή. La parabasi vera e propria consiste di trenta ἀνάπαιστοι, dal v. 734 al v. 764, un autoelogio del poeta per essersi sempre opposto a Cleone e alla sua politica bellicista. Probabilmente la mancanza dell'ἐπίρρημα in questa commedia è dovuta alla tendenza alla sperimentazione e alla variazione degli elementi strutturali messa in atto da Aristofane anche per l'agone epirrematico. Viene qui riportata la sola sezione astrofica, che risulta quindi essere completa. La parabasi vera e propria può essere divisa in due momenti: i primi venti ἀνάπαιστοι, in cui il corifeo si fa portavoce del pensiero del poeta mediante l'impiego della terza persona singolare e la parte finale degli ἀνάπαιστοι, in cui l'allocuzione è rivolta direttamente agli spettatori dal poeta in prima persona. In merito al v. 734, lo scoliaste¹³⁵ afferma che i rabduchi¹³⁶ assolvevano al compito di mantenere l'ordine in teatro durante le rappresentazioni: Aristofane vorrà quindi dire che il poeta che ha il cattivo gusto di lodarsi nelle parabasi, dovrebbe essere richiamato al rispetto della festa allo stesso modo di uno spettatore che disturba la rappresentazione. Per riferirsi alla sezione anapestica della parabasi, il coro utilizza nuovamente l'espressione tecnica παραβαίνω πρὸς τὸ θέατρον ἐν τοῖς ἀναπαίστοις proprio all'inizio degli ἀνάπαιστοι al v. 735.

L'ultima occorrenza del verbo si trova nelle *Tesmoforiazuse*:

Aristoph. *Th.* 785-813

Xo. ἡμεῖς τοίνυν ἡμᾶς αὐτὰς εὖ λέξωμεν παραβᾶσαι.

785

¹³⁵ Sch. in Aristoph. *Pax* 734e.

¹³⁶ «Portatori di verghe».

καίτοι πᾶς τις τὸ γυναικεῖον φύλον κακὰ πόλλ' ἀγορεύει,
 ὥς πᾶν ἐσμέν κακὸν ἀνθρώποις κᾶξ ἡμῶν ἐστὶν ἅπαντα,
 ἔριδες νείκη στάσις ἀργαλέα λύπη πόλεμος. φέρε δὴ νυν,
 εἰ κακὸν ἐσμεν, τί γαμεῖθ' ἡμᾶς, εἴπερ ἀληθῶς κακὸν ἐσμεν,
 κᾶπαγορεύετε μήτ' ἐξελθεῖν μήτ' ἐκκύψασαν ἁλῶναι, 790
 ἀλλ' οὕτωσὶ πολλῇ σπουδῇ τὸ κακὸν βούλεσθε φυλάττειν;
 κᾶν ἐξέλθῃ τὸ γύναιόν ποι, κᾶθ' εὖρητ' αὐτὸ θύρασιν,
 μανίας μαίνεσθ', οὓς χρῆν σπένδειν καὶ χαίρειν, εἴπερ ἀληθῶς
 ἔνδοθεν ἡῦρετε φροῦδον τὸ κακὸν καὶ μὴ κατελαμβάνετ' ἔνδον.
 κᾶν καταδάρθωμεν ἐν ἀλλοτρίων παίζουσαι καὶ κοπιῶσαι, 795
 πᾶς τις τὸ κακὸν τοῦτο ζητεῖ περὶ τὰς κλίνας περινοστῶν.
 κᾶν ἐκ θυρίδος παρακύπτωμεν, τὸ κακὸν ζητεῖτε θεᾶσθαι:
 κᾶν αἰσχυνθεῖς' ἀναχωρήσῃ, πολὺ μᾶλλον πᾶς ἐπιθυμεῖ
 αὐθις τὸ κακὸν παρακύψαν ἰδεῖν. οὕτως ἡμεῖς ἐπιδήλως
 ὑμῶν ἐσμεν πολὺ βελτίους, βάσανός τε πάρεστιν ἰδέσθαι. 800
 βάσανον δῶμεν πότεροι χεῖρους. ἡμεῖς μὲν γάρ φαμεν ὑμᾶς,
 ὑμεῖς δ' ἡμᾶς. σκεπώμεθα δὴ κἀντιτιθῶμεν πρὸς ἕκαστον,
 παραβάλλουσαι τῆς τε γυναικὸς καὶ τάνδρὸς τοῦνομ' ἐκάστου.
 Ναυσιμάχης μὲν γ' ἦττων ἐστὶν Χαρμῖνος: δῆλα δὲ τᾶργα.
 καὶ μὲν δὴ καὶ Κλεοφῶν χείρων πάντως δήπου Ξαλαβακχοῦς. 805
 πρὸς Ἀριστομάχην δὲ χρόνου πολλοῦ, πρὸς ἐκείνην τὴν Μαραθῶνι,
 καὶ Ξτρατονίκην ὑμῶν οὐδεὶς οὐδ' ἐγχειρεῖ πολεμίζειν.
 ἀλλ' Εὐβούλης τῶν πέρυσιν τις βουλευτὴς ἐστὶν ἀμείνων
 παραδοὺς ἐτέρῳ τὴν βουλείαν; οὐδ' αὐτὸς τοῦτό γε φήσεις.
 οὕτως ἡμεῖς πολὺ βελτίους τῶν ἀνδρῶν εὐχόμεθ' εἶναι. 810
 οὐδ' ἂν κλέψασα γυνὴ ζεύγει κατὰ πεντήκοντα τάλαντα
 ἐς πόλιν ἔλθοι τῶν δημοσίων: ἀλλ' ἦν τὰ μέγισθ' ὑφέλγεται
 φορμὸν πυρῶν τάνδρὸς κλέψασ', αὐθημερὸν αὐτ' ἀπέδωκεν.

CO. *E ora, nella parabasi, elogeremo noi stesse; anche se ognuno dice tutto il male possibile sulla razza delle donne, che siamo una sventura totale per gli uomini, e che da noi hanno origine tutti i mali: liti, contese, terribili conflitti civili, dolori, guerre. E allora, se siamo la*

nostra rovina, perchè ci sposate, se davvero siamo la vostra rovina?
 E perchè ci proibite di uscire di casa e di farci sorprendere a
 sbirciare dalla porta, ma così, con tanto zelo, volete custodire questa
 vostra rovina? E se una donna va da qualche parte, e la trovate fuori
 di casa, date in escandescenze, laddove dovrete libare e gioire se
 scoprite che la vostra rovina se n'è andata via e non la trovate in casa.
 E se, dopo una festa, stanche, ci fermiamo a dormire fuori di casa,
 non c'è uomo che non vada in giro, di letto in letto, a cercare questa
 sua rovina. E se ci affacciamo alla finestra, ciascuno pensa di
 contemplare quella rovina; e se per pudore si ritira in casa, molto di
 più ciascuno desidera che la rovina si affacci di nuovo, per vederla.
 Stando così le cose, è evidente che noi siamo molto migliori di voi; e
 la prova è qui, sotto i vostri occhi. Proviamo a vedere chi di noi è
 peggiore. Noi diciamo voi, voi dite noi. Analizziamo la questione e
 poniamoci di fronte l'uno all'altra, paragonando, di volta in volta, il
 nome di una donna con quello di un uomo. Carmino è sconfitto da
 Nausimaca: lo dimostrano i fatti. E senza dubbio Cleofonte è in tutto
 e per tutto inferiore a Salabacco. È un pezzo che nessuno di voi si
 azzarda ad affrontare Aristomaca, quella di Maratona, e Strabonice.
 E tra i buleuti dello scorso anno, tra quelli che hanno ceduto la loro
 carica ad altri, ce n'è uno migliore di Eubule? No, una tale
 affermazione non potresti sostenerla neppure tu. Stando così le cose,
 noi ci vantiamo di essere molto migliori degli uomini. E nessuna
 donna, dopo aver rubato cinquanta talenti all'erario, andrebbe
 sull'Acropoli con una pariglia di cavalli: il massimo che possa
 portare via è se ruba al marito una cesta di grano; ma la restituisce il
 giorno stesso.

La parabasi delle *Tesmoforiazuse*, come è già stato detto, manca di κομμάτιον, ὥδῃ, ἀντὶ ὧδῃ e ἀντεπίρρημα. È composta da 29 tetrametri anapestici catalettici (vv. 785-813) in cui la Corifea difende il sesso femminile dalle accuse tradizionali e dimostra che il sesso maschile è peggiore. I vv. 814-829 costituiscono lo πνῖγος in cui di

nuovo si sottolinea l'inferiorità degli uomini. Seguono 16 tetrametri trocaici catalettici (vv. 830-845), che corrispondono all'ἐπίρημα, dove si attaccano gli uomini poiché non rispettano le donne. Questa è l'unica parabasi di Aristofane che non contiene parti liriche. Questa parabasi svolge il motivo dell'elogio del coro, che qui si realizza mediante la contrapposizione tra l'intelligenza delle donne e la inferiore razza degli uomini. Quindi la corifea delle *Tesmoforiazuse* dichiara la superiorità femminile sull'altro sesso. Questa parabasi ha una singolarità performativa: viene recitata dalla Corifea non in assenza, bensì in presenza di attori in scena (Parente e la sua guardiana Critilla). Il verso qui analizzato, v. 785, equivale ad un breve κομμάτιον, anche se si trova precisamente all'inizio degli ἀνάπαιστοι. L'esordio degli ἀνάπαιστοι delle *Tesmoforiazuse* è dedicato all'autorappresentazione del coro: quindi gli ἀνάπαιστοι sono pienamente integrati nell'azione scenica, anche se aperti da una dichiarazione programmatica e metateatrale (v. 785). Questa parabasi non è utilizzata come accade per le commedie precedenti, fino alla *Pace*, per dare modo al poeta di esprimere le sue personali opinioni su problemi di attualità, ma è quasi un ampliamento e una continuazione degli argomenti in discussione. Infatti la Corifea attacca gli uomini, da lei ritenuti inferiori, sotto ogni aspetto, alle donne, e reclama per queste parità di diritti. Si nota in questa parabasi la mancanza del motivo eulogistico, trattato solitamente dal poeta, che qui è sostituito da un elogio, comicamente esagerato, delle virtù femminili. Resta da notare infine che, anche in questo caso, παραβαίνω è usato come termine tecnico per indicare il momento in cui il coro, sfilando davanti al pubblico, gli si rivolge direttamente in anapesti. Però, in questo caso viene usato solo il verbo παραβαίνω, senza πρὸς τὸ θέατρον τοῖς ἀναπαιστοῖς. Forse Aristofane non utilizza il nesso completo che precedentemente aveva utilizzato per indicare la sola sezione anapestica, proprio perchè anche la presenza del solo παραβαίνω permette agli spettatori di capire che si riferisce agli ἀνάπαιστοι.

Un'altra occorrenza che deve essere presa in esame si trova invece negli *Uccelli*:

Aristoph. Av. 445-447

Χο. ὁμνυμ' ἐπὶ τούτοις, πᾶσι νικᾶν τοῖς κριταῖς

445

καὶ τοῖς θεαταῖς πᾶσιν.

Πε. ἔσται ταυταγί.

Χο. εἰ δὲ παραβαίην, ἐνὶ κριτῇ νικᾶν μόνον.

CORI. *Lo giuro a questa condizione: che io risulti vincitore con il consenso
di tutti i giudici e di tutti gli spettatori.* 445

ΠΙ. *D'accordo.*

CORI. *E se dovessi venir meno al giuramento, possa io risultare vincitore
con lo scarto di un solo voto.*

Non sono infrequenti, nella commedia aristofanea, appelli rivolti al pubblico o ai giudici affinché apprezzino l'arte del poeta e s'impegnino per la sua vittoria agonale. Per quanto si può ricavare dalle fonti antiche¹³⁷, la complessa procedura dei sorteggi prevedeva che l'arconte estraesse dieci nominativi, uno per ciascuna tribù dell'Attica, dalle dieci urne poste in teatro all'inizio della competizione e contenenti i nomi, già selezionati dalla Bulè, dei cittadini delle rispettive tribù. Il verdetto finale era determinato dai voti di cinque giudici. Non è possibile ricostruire con sicurezza le modalità di votazione: dal v. 447 degli *Uccelli* si desume che la vittoria poteva essere determinata anche dallo scarto di un solo voto. Secondo un procedimento proprio della parabasi, il coro si propone come rappresentante dell'autore e interprete del suo desiderio di vittoria. In questo caso, il corifeo si augura che la vittoria tocchi all'autore almeno con la maggioranza di un voto. Secondo Imperio¹³⁸, l'uso di παραβαίω come termine tecnico col significato di «avanzare verso gli spettatori» sarebbe da ravvisare anche in quest'occorrenza del termine: nel formulare il giuramento con il quale gli uccelli si impegnano a non aggredire Pisetero, il corifeo, secondo un procedimento tipico della parabasi¹³⁹, interrompe la finzione scenica e si fa interprete delle ambizioni di vittoria del commediografo.

3.3 Conclusione

¹³⁷ Isoc. 17, 33-34 e Plu. *Cim.* 8, 7-9.

¹³⁸ IMPERIO, O. 2004 p.9.

¹³⁹ Cfr. *Eq.* 546.

Per concludere, il verbo παραβαίνω nelle commedie di Aristofane compare dodici volte: quattro col significato di «avanzare verso il pubblico» e quindi «recitare la parabasi», e otto col significato di «infrangere i giuramenti o le leggi»¹⁴⁰. Le prime quattro occorrenze¹⁴¹ sono interessanti per capire l'uso del verbo come termine tecnico per indicare la messa in scena di una parte della commedia. Risulta evidente che il verbo παραβαίνω, attestato in questi quattro casi all'inizio della "parabasi vera e propria" cioè gli ἀνάπαιστοι, mostra che in origine il verbo dovesse riferirsi alla sola sezione anapestica. Inoltre si è notato come il verbo παραβαίνω compaia, nei primi dei tre casi, accompagnato da due nessi πρὸς τὸ θέατρον e τοῖς ἀναπαίστοις. Quindi si può definire il nesso παραβαίνω πρὸς τὸ θέατρον τοῖς ἀναπαίστοις una formula con la quale il poeta introduce non l'intera parabasi, ma solo gli ἀνάπαιστοι. Il quarto caso, pur con la sola presenza del verbo, conferma questa ipotesi visto che dimostra che il solo verbo παραβαίνω bastava ad indicare gli ἀνάπαιστοι. Come è stato evidenziato da Sifakis¹⁴² gli elementi costitutivi di queste formule che introducono gli ἀνάπαιστοι sono tre: 1) il coro afferma di essere stato costretto (assente nelle *Tesmoforiazuse*); 2) la presenza del verbo παραβαίνω con i termini ad esso collegati; 3) l'elogio del poeta. Questi tre elementi insieme dimostrano che questa formula è un'introduzione non a tutta la parabasi, ma alla sola parte astrofica. Tutto questo è inoltre confermato dal fatto che il nesso παραβαίνω πρὸς τὸ θέατρον si trova soltanto unito al sostantivo ἀνάπαιστοι e mai riferito alla "seconda parte" della parabasi¹⁴³.

A ciò si deve aggiungere il fatto che i commediografi utilizzano il verbo παραβαίνω in cinque casi all'inizio della parabasi vera e propria¹⁴⁴: questo deve lasciar supporre che in origine il termine παραβαίνω dovesse riferirsi solo agli ἀνάπαιστοι. Infatti oltre ai passi già analizzati di Aristofane, il verbo παραβαίνω compare in un frammento di Platone comico della commedia *Fanciullino*:

¹⁴⁰ Queste verranno analizzate nell'Appendice II.

¹⁴¹ *Ach* 629, *Eq.* 508, *Pax* 735, *Th.* 785.

¹⁴² SIFAKIS, G.M. 1971 p. 63.

¹⁴³ GELZER, T. 1960 p. 204.

¹⁴⁴ Cfr. *Ach.* 629; *Eq.* 508; *Pax* 735; *Th.* 785; Fr. 99 K.-A.

Fr. 99 K.-A.

εἰ μὲν λίαν <~> ὦνδρες, ἡναγκαζόμεν
στρέψαι δεῦρ', οὐκ ἂν παρέβην εἰς λέξιν τοιάνδ' ἐπῶν

Qui il corifeo afferma che, se il coro non fosse stato costretto, non avrebbe sfilato di fronte agli spettatori per recitare quel discorso.

Il problema della terminologia tecnica riguardante la parabasi investe anche il problema sopra accennato della nascita della parabasi. Infatti se si ritiene, seguendo Sifakis¹⁴⁵, che la parabasi fosse un antico rituale poi inglobato nella struttura della commedia, il segnale lessicale per individuarla nel testo doveva essere meno importante, in quanto la parabasi era un elemento già conosciuto. Se invece, seguendo Hubbard¹⁴⁶, si ritiene che la parabasi fosse un elemento innovativo, un prodotto di una cosciente evoluzione letteraria profondamente integrato nella realizzazione scenica, allora si deve dare importanza al lessico usato per introdurre una novità. Ovviamente questo è un problema di non facile soluzione e tuttora aperto.

¹⁴⁵ SIFAKIS, G.M. 1971 pp. 66-68.

¹⁴⁶ HUBBARD, T.K. 1991 pp. 16-27.

4. εἴσοδος

4.1 Osservazioni linguistico-semantiche

Il sostantivo εἴσοδος, composto da εἰς e da ὁδός, ha il valore di «via per entrare, entrata».

Il coro quasi sempre, nelle commedie, entrava già danzando da due passaggi laterali, εἴσοδοι, e si disponeva nell'orchestra, l'area compresa tra l'emiciclo delle gradinate riservate agli spettatori e il λογεῖον. Il coro, guidato da un capocoro, era composto da ventiquattro coreuti e partecipava dinamicamente allo svolgimento della vicenda. Le concrete realizzazioni dell'ingresso in scena del coro presentavano varietà di forme, come si vedrà nei passi che verranno analizzati in seguito. Secondo Thiery¹⁴⁷, nelle prime cinque commedie di Aristofane l'ingresso sulla scena del coro avviene in modo tradizionale: come una formazione di tipo militare, in quattro file di sei ranghi. Per la morfologia del terreno su cui fu realizzato il teatro ateniese, le εἴσοδοι erano in leggera salita: non si sa esattamente a quale punto del cerchio orchestrale esse si connettessero nella fase più antica del teatro¹⁴⁸. Data l'ampiezza dell'orchestra, per raggiungere l'area centrale dello spazio scenico gli attori avevano bisogno di un certo tempo: questo dava grande risalto scenico ai movimenti di entrata e uscita. Il tempo necessario a percorrere la distanza tra l'εἴσοδος e il centro della scena era coperto almeno in parte da un annuncio del nuovo arrivato, pronunciato da un personaggio già presente sulla scena. In ambito teatrale questo sostantivo indica il luogo d'ingresso del coro. Dopo che il coro era entrato sulla scena attraverso gli ingressi laterali, εἴσοδοι, aveva luogo la parodo¹⁴⁹, cioè il primo canto del coro sulla scena, che si trova normalmente dopo il prologo. Nella commedia la parodo era strettamente legata alla scena che precedeva o quella che seguiva.

¹⁴⁷ THIERY, P. 1986 p. 70.

¹⁴⁸ In teatri più tardi, come quello di Epidauro, le due entrate laterali vengono definite dai margini della cavea e dagli edifici scenici, e sono munite di un portale. Nel teatro ateniese del V sec. a.C., però, le cose dovevano essere diverse: non si sa infatti fino a che punto arrivasse la cavea degli spettatori nel teatro arcaico, né se le εἴσοδοι corrispondevano al limite della cavea stessa.

¹⁴⁹ Vd. Arist. *Po.* 1452b.

4.2 Aristofane

4.2.1 LE COMMEDIE

Il termine εἴσοδος compare soltanto due volte¹⁵⁰ all'interno delle commedie di Aristofane e in entrambi i casi ha il significato di «entrata» in riferimento al luogo d'ingresso del coro sulla scena.

La prima occorrenza del termine si trova nelle *Nuvole*, precisamente al v. 326:

Aristoph. Nu. 314-328

- Στ. πρὸς τοῦ Διὸς ἀντιβολῶ σε φράσον, τίνες εἶς' ὃ Σώκρατες αὐται
αἱ φθεγζάμεναι τοῦτο τὸ σεμνόν; μῶν ἡρῶναί τινές εἰσιν; 315
- Σω. ἤκιστ' ἄλλ' οὐράνιαι Νεφέλαι μεγάλαι θεαὶ ἀνδράσιν ἄργοις,
αἵπερ γνώμην καὶ διάλεξιν καὶ νοῦν ἡμῖν παρέχουσιν
καὶ τερατείαν καὶ περίλεξιν καὶ κροῦσιν καὶ κατάληπιν.
- Στ. ταῦτ' ἄρ' ἀκούσας' αὐτῶν τὸ φθέγμ' ἡ ψυχὴ μου πεπόνηται,
καὶ λεπτολογεῖν ἤδη ζητεῖ καὶ περὶ καπνοῦ στενολεσχεῖν, 320
καὶ γνωμιδίῳ γνώμην νύξας' ἐτέρῳ λόγῳ ἀντιλογῆσαι.
ὥστ' εἴ πως ἔστιν ἰδεῖν αὐτάς ἤδη φανερῶς ἐπιθυμῶ.
- Σω. βλέπε νυν δευρὶ πρὸς τὴν Πάρνηθ'. ἤδη γὰρ ὁρῶ κατιούσας
ἡσυχῇ αὐτάς.
- Στ. φέρε ποῦ; δεῖξον.
- Σω. χωροῦς' αὐται πάνυ πολλαὶ
διὰ τῶν κοίλων καὶ τῶν δασέων, αὐται πλάγαι. 325
- Στ. τί τὸ χρῆμα;
ὥς οὐ καθορῶ.
- Σω. παρὰ τὴν εἴσοδον.
- Στ. ἤδη νυνὶ μόλις οὕτως.
- Σω. νῦν γέ τοι ἤδη καθορᾶς αὐτάς, εἰ μὴ λημᾶς κολοκύνταις.
- Στ. νῆ Δί' ἔγωγ', ὃ πολυτίμητοι. πάντα γὰρ ἤδη κατέχουσιν.

¹⁵⁰ Nu. 326, Av. 296.

- STR. *Per Zeus, ti supplico, o Socrate, dimmi: chi sono
quelle che hanno intonato questo canto solenne? Eroine?* 315
- SO. *No, sono le Nuvole celesti, grandi divinità per gli intellettuali;
esse ci danno idee, dialettica, intelligenza, e l'arte di raccontare
il fantastico, di ricorrere a perifrasi, di fare assalti verbali e dare
scacco.*
- STR. *Ecco perchè, dopo aver ascoltato la loro voce, l'anima mia s'è* 319
*levata in volo e già cerca di sottilizzare, di destreggiarsi in discorsi
fumosi, di opporre argomento ad argomento, colpendo idee con
ideuzze: se possibile, desidererei ormai vederle chiaramente.*
- SO. *Guarda di qua, verso il Parnete: ormai le vedo scendere tranquille.*
- STR. *Dove? Fammi vedere.*
- SO. *Eccole: numerosissime s'avanzano di lato per valli e boschi.* 325
- STR. *Ma che diamine, non le vedo!*
- SO. *Presso l'entrata.*
- STR. *Ecco: ora comincio a vederle.*
- SO. *Ora le puoi certamente vedere: a meno che tu non abbia cispe grosse
come zucche.*
- STR. *Sì, per Zeus. O venerate! Ormai, sono dappertutto!*

Alla fine del v. 326, tutti i commentatori¹⁵¹ forniscono l'indicazione scenica secondo cui il coro delle Nuvole entra nell'orchestra. Infatti il sostantivo εἰσοδος fa riferimento ai corridoi laterali della *skênè* attraverso i quali il coro entra sull'orchestra. Nelle *Nuvole* il contadino Strepsiade oppresso dai debiti a causa della passione per i cavalli del figlio Fidippide, si presenta alla scuola di Socrate per imparare il discorso Migliore e quello Peggior al fine di potersi sbarazzare dei creditori grazie all'abilità retorica. Il coro è costituito dalle Nuvole personificate, le nuove divinità venerate da Socrate. La commedia inizia con un prologo (vv. 1-262), contenente un monologo iniziale di Strepsiade e varie altre scene che culminano con l'arrivo di Strepsiade al pensatoio e con il suo incontro con Socrate.

¹⁵¹ DOVER, K.J. 1968 p. 143; GRILLI, A. 2001 p. 55; SOMMERSTEIN, A.H. 1982 p.43.

La seconda occorrenza del sostantivo εἴσοδος si trova negli *Uccelli* al v. 296:

Aristoph. Av. 294-309

- Πε. ὦ Πόσειδον, οὐχ ὀρᾷς ὅσον συνείλεται κακὸν
ὀρνέων;
- Ἐυ. ὦναξ Ἄπολλον τοῦ νέφους. ἰοὺ ἰοῦ, 295
οὐδ' ἰδεῖν ἔτ' ἔσθ' ὑπ' αὐτῶν πετομένων τὴν εἴσοδον.
- Ἐπ. οὐτοσὶ πέρδιξ, ἐκεινοσί γε νῆ Δί' ἀτταγᾶς,
οὐτοσὶ δὲ πηνέλοψ, ἐκεινηὶ δέ γ' ἄλκυών.
- Πε. τίς γάρ ἐσθ' οὐπισθεν αὐτῆς;
- Ἐπ. ὅστις ἐστί; κειρύλος.
- Πε. κειρύλος γάρ ἐστιν ὄρνις;
- Ἐπ. οὐ γάρ ἐστι Σποργίλος; 300
χαῦτηί γε γλαῦξ.
- Πε. τί φῆς; τίς γλαῦκ' Ἀθήναζ' ἤγαγεν;
- Ἐπ. κίττα τρυγῶν κορυδὸς ἐλεᾶς ὑποθυμὶς περιστερὰ
νέρτος ἰέραξ φάττα κόκκυξ ἐρυθρόπους κεβλήπυρις
πορφυρὶς κερχνῆς κολυμβὶς ἀμπελὶς φήην δρύοψ.
- Πε. ἰοὺ ἰοὺ τῶν ὀρνέων, 305
ἰοὺ ἰοὺ τῶν κοψίχων.
οἷα πιπνίζουσι καὶ τρέχουσι διακεκραγότες.
ἄρ' ἀπειλοῦσίν γε νῶν; οἴμοι, κεχήνασιν γέ τοι
καὶ βλέπουσιν ἐς σὲ κάμέ.
- Ἐυ. τοῦτο μὲν κάμοι δοκεῖ.
- ΠΙ. *O Posidone, non vedi quanti uccelli si stanno accalcando?*
Che disgrazia!
- ΕΥ. *Signore Apollo, che nugolo! Uh, quanti giungono in volo!* 295
Non si riesce più a vedere l'ingresso.
- ΥΠ. *Ecco una pernice. E quello, per Zeus, è un francolino.*
E questo è un fischione. E là c'è un'alcione.
- ΠΙ. *E chi c'è dietro di lei?*
- ΥΠ. *Chi c'è? Un cerilo.*

- PI. *Perchè, un... barbiere è un uccello?*
- UP. *Non è Sporgilo un barbiere? Ed ecco una civetta.* 300
- PI. *Che dici? Chi ha portato civette ad Atene?*
- UP. *Gazza, tortora, allodola, cannaiola, ipotimide, piccione, avvoltoio, sparviero, colombaccio, cuculo, piedirosso, capiroso, porfiride, gheppio, tuffetto, ampelide, gipeto, picchio.*
- PI. *Uh, quanti uccelli! Uh, quanti merli!* 305
- Come chioccolano e corrono schiamazzando per ogni dove. Ce l'hanno con noi due? Ahimè, hanno i becchi spalancati e ci puntano, te e me.*
- EV. *Così sembra anche a me.*

La scena di questa commedia si svolge nei boschi dove vivono l'Upupa e gli uccelli, che costituiscono il coro. Pistetero ed Evelpide, due cittadini ateniesi stanchi della corruzione, hanno deciso di recarsi in un luogo tranquillo e sperano che l'Upupa glielo indichi. Nessuno dei suggerimenti offerti li soddisfa e Pistetero propone di fondare una città di uccelli, grazie alla quale questi riconquistino l'antico potere intercettando il fumo dei sacrifici tra cielo e terra. Dal v. 294 entra alla spicciolata il coro, composto da ventiquattro elementi in costumi di uccelli. Con il termine εἴσοδος si indica uno dei due passaggi ai lati della *skènè*, attraverso cui, solitamente, il coro entrava per disporsi nell'orchestra. Quindi alla vista dei coreuti-uccelli che entrano nell'orchestra dall'εἴσοδος, gli attori descrivono questi nuovi personaggi. Nella scena delle *Nuvole* il riferimento alla miopia di Strepsiade fungeva quasi da indizio per avvertire gli spettatori dell'imminente ingresso sulla scena di nuovi personaggi. Niente di tutto questo è invece presente negli *Uccelli* dove l'accento all'ingresso sulla scena del coro avviene senza nessun tipo di preambolo. Al v. 294 Pistetero pronuncia la frase perchè vede il coro composto dagli uccelli entrare nell'orchestra dall'εἴσοδος. E probabilmente l'Upupa pronuncia la battuta al v. 302 indicando i singoli coreuti che, uno dopo l'altro, sfilano nell'orchestra. Solo al v. 310 il coro fa sentire la sua voce. La parodo comincia già al v. 209 (e terminerà al v. 351) con la monodia retroscenica dell'Upupa, a cui segue l'ingresso dei ventiquattro coreuti, ognuno con la maschera di un uccello diverso. Quindi in risposta alla chiamata di

Upupa, al v. 263, entra in scena il coro degli uccelli, per restarvi fino alla fine della commedia. L'ingresso dei coreuti avviene in gruppo compatto: non appena gli attori ne notano la presenza, il loro numero è già tale da impedire la vista dell'ingresso (v. 296). Prima del coro compaiono sulla scena altri quattro uccelli, che vengono presentati al pubblico attraverso una serie di battute e di allusioni a personaggi contemporanei. Alcuni studiosi hanno proposto una loro integrazione col coro comico, ma sembra che questa ipotesi debba essere respinta¹⁵²: è noto che il coro nelle commedie era formato da ventiquattro elementi e appunto ventiquattro sono gli uccelli enumerati ai vv. 297-304. Inoltre solo questi ultimi (e non i primi quattro) entrano nell'orchestra nel modo proprio dei coreuti, ossia incutendo paura agli attori ed apparendo in gruppo dalla εἴσοδος. I quattro uccelli propongono dunque al pubblico uno spettacolo che prepara e anticipa quello dei coreuti, rimanendo ben distinti da loro. Un'altra possibilità, suggerita da Russo¹⁵³, è che i quattro uccelli rappresentino la guardia del corpo di Upupa, rientrato in scena con indosso la regale panoplia: sarebbero essi allora gli opliti cui Upupa ordinerà (vv. 448-450) di ritirarsi.

Il termine εἴσοδος è attestato anche in un frammento appartenente alla perduta commedia le *Isole*:

Fr. 403 K.-A.

(A.) τί σὺ λέγεις; εἰσὶν δὲ ποῦ;

(B.) αἰδὼ κατ' αὐτὴν ἣν βλέπεις τὴν εἴσοδον

Questo frammento è riportato nello scolio al v. 296 degli *Uccelli* che spiega come il termine εἴσοδος indichi l'entrata attraverso cui il coro arriva sul palco, portando come esempio a supporto di quest'affermazione proprio questi versi delle *Isole*.

4.3 Conclusione

Si può quindi concludere che il termine εἴσοδος in Aristofane indica il luogo d'ingresso in scena del coro, facendo riferimento ai due passaggi laterali, appunto le εἴσοδοι, attraverso cui il coro entrava sulla scena e si disponeva nell'orchestra.

¹⁵² ZANETTO, G. 1987 p. 206.

¹⁵³ RUSSO, C.F. 1984 p. 250.

In tutti e tre i casi in cui compare il termine εἴσοδος in Aristofane (*Nu.* 326, *Av.* 296, fr. 403 K.-A.), esso compare al singolare nonostante gli ingressi ai lati della *skênè* fossero due. Ci sono due possibili spiegazioni per questo fatto¹⁵⁴: 1) tutti i coreuti entravano realmente dallo stesso ingresso perchè la tradizione rappresentava il coro come un gruppo omogeneo e quindi l'ingresso sulla scena omogeneo e non da due parti differenti avrebbe rafforzato questa unità. Secondo Thiercy¹⁵⁵ negli *Uccelli* il coro entra sulla scena da un unico ingresso laterale e i primi sei uccelli costituivano poi la prima fila permettendo agli altri di disporsi dietro; 2) colui che parla indirizza gli occhi dell'interlocutore (*Nu.* 326, fr. 403 K.-A.) o i propri occhi (*Av.* 296) verso una sola delle due entrate anche se nella realtà il coro utilizzava entrambi gli ingressi per arrivare sulla scena.

¹⁵⁴ DUNBAR, N. 1995 p. 241.

¹⁵⁵ THIERCY, P. 1986 p. 70.

5. ἔξοδος

5.1 Osservazioni linguistico-semantiche

Il termine ἔξοδος, nel quale la preposizione ἐκ esprime l'idea di uscire o far uscire¹⁵⁶, indica l'«uscita» e può specializzarsi in ambito militare in «sortita, spedizione» e in ambito teatrale in «canto d'uscita, esodo».

L'esodo era il finale della commedia dove di solito si realizzava l'apoteosi del protagonista e regnava un'atmosfera di soddisfazione e di gioia generale in vista della festa o del matrimonio finale, al quale si avviavano coro e personaggi, abbandonando la scena. Dominavano qui i versi lirici, affidati ai solisti e al coro. Il coro era il protagonista, insieme ai personaggi, della festosa processione (κῶμος), talvolta legata ad un rito nuziale (γάμος), che chiudeva la commedia.

Nell'esegesi antica, il termine ἔξοδος era impiegato in due diverse accezioni, una per la tragedia e una per la commedia.

Una definizione del termine, in rapporto alla tragedia, è offerta da Aristotele nella *Poetica*:

Arist. Po. 1452b 21

ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος.

L'esodo è l'intera parte di tragedia dopo la quale non v'è canto del coro.

In questa sezione Aristotele fa la prima rigorosa distinzione a noi nota delle strutture formali della tragedia. La nozione di esodo attestata nella *Poetica* di Aristotele, ovviamente in riferimento alla tragedia, sembra dettata da una semplice esigenza di schematizzazione analogica e simmetrica rispetto alle definizioni fornite poco prima¹⁵⁷, mentre si rivela poco proficua ai fini di un'indagine strutturale del dramma classico.

Per quanto riguarda la commedia, la più antica tassonomia strutturale risale al *Tractatus Coislinianus*, un trattatello sulla commedia di scuola peripatetica, forse

¹⁵⁶ Chantraine, DELG; HUMBERT, J. 1993 p. 336.

¹⁵⁷ Vd. Arist. Po. 1459b 19-20 e anche cap.1.

frutto di un epitomazione, trādito dal codice Parisinus Coislinianus gr. 120 (inizi X secolo d.C.). Nella sezione conclusiva si analizzano da vicino le parti della commedia e l'unica differenza rispetto alle definizioni aristoteliche consiste nel fatto che l'esodo viene inteso nel senso più specifico di ultimo intervento del coro alla fine della commedia (ἐξοδος ἐστὶ τὸ ἐπὶ τέλει λεγόμενον τοῦ χοροῦ). Una definizione ristretta di esodo che, come rivela Taplin¹⁵⁸, appare più consona alla struttura delle commedie pervenute e collima perfettamente con l'uso del termine ἐξοδος documentato nei testi teatrali del V secolo a.C.¹⁵⁹.

Pur nella loro varietà formale e tematica, le scene finali aristofanee sembrano presentare una fisionomia ben delineata e un preciso ruolo drammaturgico: concepita nel prologo un'idea brillante per superare un'iniziale situazione di *impasse* personale o comunitaria, l'eroe comico si adopera per realizzare il proprio progetto, riuscendo a sconfiggere l'opposizione di un antagonista nell'agone epirrematico; nella seconda parte della commedia, dopo la parabasi, una serie di scene episodiche illustra le conseguenze del nuovo ordine stabilito dall'eroe comico attraverso la realizzazione del progetto iniziale, finchè, nella scena finale, il protagonista non viene celebrato come indiscusso vincitore e gode dei frutti del proprio trionfo in una molteplicità di forme, tutte comunque riconducibili alla sfera del piacere gastronomico e sessuale. Al cibo, al vino e al sesso, infatti, sono connessi i motivi contenutistici più frequentemente sviluppati nelle scene finali: il κῶμος festoso celebrato all'insegna della baldoria e dell'ebbrezza e caratterizzato da danze sfrenate (V. 1482-1537) e da canti di vittoria in onore dell'eroe (*Ach.* 1232-1234; *Av.* 1764 ss.; *Lys.* 1292-1294; *Ec.* 1182 ss.). Il κῶμος può assumere la specifica fisionomia di un corteo nuziale celebrativo degli sponsali fra il protagonista e una procace fanciulla (*Pax* 1329-1359; *Av.* 1706-1765) o di una processione volta a scortare il dio (*Pl.* 1171-1209) o una figura salvifica (*Ra.* 1500-1533). Nelle scene finali possono essere presenti tripudi gastronomici e banchetti (*Pax* 1305-1317, 1353-1359; *Ec.* 1112-1183). Sul piano metrico, invece, i finali delle commedie di Aristofane sono vari: si va da sfrenati esodi comastici in versi lirici (V. 1518-1537; *Pax* 1332-1367; *Av.* 1720-1765; *Ec.* 1168-1183) o giambici (*Ach.* 1232-1234), a canti corali in esametri dattilici (*Ra.*

¹⁵⁸ TAPLIN, O. 1977 p. 472.

¹⁵⁹ Queste occorrenze verranno analizzate più avanti.

1528-1533); da concise formule anapestiche di congedo affidate al corifeo (*Nu.* 1510-1511; *Th.* 1227-1231; *Pl.* 1208 ss.), a chiuse in cui manca del tutto un intervento corale conclusivo (*Eq.*; *Lys.*)

Fino alla fine del XIX secolo, la critica si è principalmente preoccupata di circoscrivere la nozione di esodo in termini metrico-formali, relegando in secondo piano l'aspetto funzionale¹⁶⁰. Una simile prospettiva esegetica è evidente, ad esempio, nella monografia di Zieliński¹⁶¹ che si occupava fugacemente dell'esodo intendendolo, in senso ampio, come una scena in trimetri successiva all'ultimo canto corale intero o, eventualmente, alla seconda parabasi. Inoltre una sintetica analisi formale degli esodi delle undici commedie superstiti di Aristofane induceva lo studioso a rilevare l'estrema varietà di tale struttura compositiva che, priva di una forma canonica fissa, si sarebbe caratterizzata unicamente per l'uso di versi anapestici (*Nu.*, *V.*, *Pax*, *Th.*, *Pl.*), giambici (*Ach.*, *Av.*, *Lys.*), trocaici (*Ec.*) o dattilici (*Ra.*). In aperta polemica con la definizione ampia di esodo fornita da Zieliński si poneva, pochi anni dopo, Poppelreuter¹⁶² che propendeva per un concetto più ristretto di ἐξοδος, inteso come l'ultimo intervento del coro nella commedia. White¹⁶³, all'inizio del Novecento, affrontava ancora la questione in una prospettiva metrico-formale, definendo l'esodo aristofaneo come una combinazione di metri lirici e trimetri. Tuttavia, proprio in questo periodo stava maturando una tendenza ad ampliare il campo d'indagine alla sfera contenutistico-funzionale: una svolta in questa direzione fu segnata da Mazon¹⁶⁴. Egli individuava all'interno della commedia aristofanea due distinti blocchi collegati alla parabasi: il primo costituito da prologo, parodo, agone epirrematico e una scena in trimetri di raccordo con la parabasi; il secondo comprendente delle scene episodiche incorniciate da canti corali e concluse dall'esodo. Come contenuti, gli ingredienti basilari erano la festa e il κῶμος gioioso. A partire da Mazon si inaugurò una nuova fase caratterizzata da una sempre maggiore attenzione verso le peculiarità funzionali, oltre che formali, degli elementi

¹⁶⁰ DI BARI, M. F. 2013 pp. 9-31.

¹⁶¹ ZIELIŃSKI, T. 1885 pp. 187-190.

¹⁶² POPPELREUTER, J. 1893 pp. 37-39.

¹⁶³ WHITE, J.W. 1912 p. 326.

¹⁶⁴ MAZON, P. 1904 pp. 170-181.

strutturali della commedia. Nel 1962 Pickard-Cambridge¹⁶⁵ dedica un ampio *excursus* alla struttura della commedia attica antica e sostiene che, per quanto riguarda l'esodo, non esistono modi fissi per concludere una commedia, ma ci sono delle caratteristiche ricorrenti: la presenza di un corteo o di un banchetto, la danza sfrenata, il canto di vittoria. Con Gelzer¹⁶⁶ si evidenzia la continuità funzionale dell'esodo rispetto all'agone epirrematico: se qui il protagonista si oppone ad un altro personaggio inizialmente spalleggiato dal coro e riesce a conquistare quest'ultimo alla propria causa, nell'esodo si celebra il successo dell'eroe comico che, vittorioso, porta il coro in festa. Successivamente Zimmermann¹⁶⁷ distingue tre tipi fondamentali di esodo: gli esodi lirici, occupati da un canto corale; gli esodi non lirici; e le problematiche chiuse di *Cavalieri* e *Lisistrata*, prive dell'intervento corale conclusivo. Nei primi anni Novanta Sifakis¹⁶⁸ rintraccia alla base del tipico impianto narrativo delle commedie aristofanee pervenute una sequenza di otto funzioni comiche, l'ultima delle quali (il *Triumph*) dominerebbe le scene finali, dove l'eroe e i suoi sostenitori, dopo la buona riuscita del piano comico, possono godere del trionfo.

5.2 Aristofane

5.2.1 LE COMMEDIE

Nelle commedie di Aristofane il termine ἔξοδος compare quattro volte: *Nu.* 579, *V.* 582, *Lys.* 16, 446.

Con il significato tecnico di «canto d'uscita, esodo», il termine compare una sola volta in *V.* 582¹⁶⁹.

Aristoph. V. 576-587

Bδ. δεύτερον αὖ σου τοῦτ' ἰγράφομαι, τὴν τοῦ πλούτου καταχρῆνιν.

¹⁶⁵ PICKARD-CAMBRIDGE, A.W. 1962 pp. 194-229.

¹⁶⁶ GELZER, T. 1960 pp. 224-227.

¹⁶⁷ ZIMMERMANN, B. 2010 pp. 75-81.

¹⁶⁸ SIFAKIS, G.M. 1971 p. 132.

¹⁶⁹ Le altre occorrenze verranno analizzate nell'Appendice III.

- καὶ τὰγαθὰ μοι μέμνησ' ἄχρεις φάσκων τῆς Ἑλλάδος ἄρχειν.
- Φι. παίδων τοίνυν δοκιμαζομένων αἰδοῖα πάρεστι θεᾶσθαι.
 καὶν Οἴαγρος εἰσέλθῃ φεύγων, οὐκ ἀποφεύγει πρὶν ἂν ἡμῖν
 ἐκ τῆς Νιόβης εἴπῃ ῥῆσιν τὴν καλλίστην ἀπολέξας. 580
 καὶν αὐλητῆς γε δίκην νικᾷ, ταύτης ἡμῖν ἐπίχειρα
 ἐν φορβειᾷ τοῖσι δικασταῖς ἔξοδον ἡϋλῃσ' ἀπιοῦσι.
 καὶν ἀποθνήσκων ὁ πατήρ τῷ δῶ καταλείπων παῖδ' ἐπὶ κληρον,
 κλάειν ἡμεῖς μακρὰ τὴν κεφαλὴν εἰπόντες τῇ διαθήκῃ
 καὶ τῇ κόγχῃ τῇ πάνυ σεμνῶς τοῖς σημείοισιν ἐπούσῃ, 585
 ἔδομεν ταύτην ὅστις ἂν ἡμᾶς ἀντιβολήσας ἀναπείσῃ.
 καὶ ταῦτ' ἀνυπεύθυνοι δρῶμεν, τῶν δ' ἄλλων οὐδεμί' ἀρχή.
- BD. *Questo secondo punto me lo voglio annotare: «disprezziamo la ricchezza». Ma rammentami quali vantaggi ricavi dal fatto che – come dici tu – comandi sull'Ellade.*
- FI. *Quando i ragazzi passano la visita, possiamo guardare i loro genitali. E se Eagro viene in tribunale in veste di imputato, lo assolviamo solo dopo che ci ha recitato il più bel pezzo della Niobe, scelto da lui. 580 E se un flautista vince una causa, nel mentre la Corte si ritira, si mette il peristomio e ci suona, a mo' di ricompensa, un'aria di commiato. E se un padre, in punto di morte, ha affidato ad un tale la figlia, sua unica erede, noi mandiamo a quel paese il testamento e il sigillo messovi sopra così pomposamente, 585 e la diamo in moglie a chi ci convince con le suppliche. E di tutto questo non dobbiamo rendere conto a nessuno; e nessun'altra carica ha questo privilegio.*

All'interno dell'agone, Bdelicleone chiede a Filocleone di elencargli i benefici dell'essere giudice e del comandare sull'Ellade. Questi, dopo aver elencato altri piaceri, spiega che una delle cose migliori è quando un flautista, vinto un processo, suona il flauto mentre i giudici si ritirano. Quindi al v. 582 il termine ἔξοδος indica la musica dell'aulo suonata in accompagnamento al canto d'uscita dei giudici, che sostituiscono il coro nell'azione. Infatti l'uscita dei giudici dal tribunale viene

paragonata all'uscita del coro alla fine di una commedia, che viene appunto accompagnata dal flauto. Il peristomio era un cinturino di strisce di cuoio che il suonatore di aulo si legava intorno alla bocca per regolare l'emissione di fiato. Anche lo scolio conferma questa interpretazione.

Sch. in Aristoph. V. 582

τὸ στόμιον τῶν ἀλλήτων· ἐν γὰρ ταῖς ἐξόδοις τῶν τραγικῶν ἡῶλουν.

Quindi in questo caso il termine ἔξοδος indica l'ultimo intervento del coro, che era accompagnato dall'αὐλός.

Lo stesso uso del sostantivo ἔξοδος si trova attestato in un frammento di Cratino:

Fr. 308 K.-A.

τοὺς ἐξοδίους ὕμῃν ἴν' αὐλῶ τοὺς νόμους.

Anche in questo caso il termine indica il canto finale del coro e non l'intera scena finale di un'opera.

5.3 Conclusioni

Il termine ἔξοδος nell'antichità era utilizzato con una doppia valenza semantica in base alla distinzione tra tragedia e commedia: seguendo Aristotele si intende con il termine ἔξοδος «l'intera parte di tragedia dopo la quale non v'è canto del coro», seguendo invece il *Tractatus Coislinianus* si intende il sostantivo ἔξοδος come «l'ultimo intervento del coro alla fine della commedia».

L'unica attestazione con significato tecnico presente nelle commedie di Aristofane¹⁷⁰ sembra essere in linea con la definizione di «ultimo intervento del coro alla fine della commedia» (ἔξοδος ἐστὶ τὸ ἐπὶ τέλει λεγόμενον τοῦ χοροῦ). Infatti Aristofane parla del canto del coro finale accompagnato dall'αὐλός e non di tutta la scena finale della commedia.

¹⁷⁰ V. 582.

Appendice I

Per quanto riguarda il sostantivo ἀγών, le altre occorrenze del termine in Aristofane hanno il significato non tecnico di «competizione sportiva». Già in Omero il sostantivo ἀγών indica propriamente l'assemblea, ma anche un assembramento di persone riunite per assistere a dei giochi e anche il luogo associato ad una competizione sportiva con i suoi elementi costitutivi. Quindi per estensione il termine passa ad indicare la «competizione sportiva» in senso proprio e figurato. Questo risulta essere uno dei primi significati del termine, subito dopo quello di «assemblea, riunione». Nella produzione di Aristofane questo significato compare esclusivamente nel *Pluto*, la commedia più tarda a noi pervenuta.

Le occorrenze sono due: la prima al v. 583 e la seconda al v. 1163.

Aristoph. *Pl.* 582-586

- Πε. ὁ Ζεὺς δῆπου πένεται, καὶ τοῦτ' ἤδη φανερῶς σε διδάξω.
εἰ γὰρ ἐπλούτει, πῶς ἂν ποιῶν τὸν Ὀλυμπικὸν αὐτὸς ἀγῶνα
ἵνα τοὺς Ἑλληνας ἅπαντας ἀεὶ δι' ἔτους πέμπτου ξυναγείρει,
ἀνεκήρυττεν τῶν ἀσκητῶν τοὺς νικῶντας στεφανώσας 585
κοτίνου στεφάνῳ; καίτοι χρυσῷ μᾶλλον ἐχρῆν, εἴπερ ἐπλούτει.
- POV. *Zeus è povero, e ve lo dimostrerò chiaramente:
se fosse ricco, perchè, quando ogni quattro anni
raduna i Greci nei giochi olimpici,
premierebbe il vincitore con una corona d'oleastro? 585
D'oro gliela darebbe, se fosse ricco!*¹⁷¹

Al v. 583, quasi alla fine dell'agone, Penia ricorda Zeus come fondatore dei giochi olimpici. Ὀλυμπικὸς ἀγών¹⁷² è un'espressione tecnica per designare i giochi

¹⁷¹ Traduzione del *Pluto* a cura di PADUANO, G. 1988.

¹⁷² L'aggettivo ricorre solo in questo passo. Nella città di Olimpia, nell'Elide, si svolgevano ogni quattro anni, nell'ambito e negli spazi del santuario dedicato a Zeus, i giochi più famosi e prestigiosi del mondo greco. Il premio ai vincitori nelle diverse specialità era notoriamente di valore simbolico

olimpici¹⁷³, il cui fondatore per Aristofane è Zeus, non Eracle come per esempio in Lys. 33,1. Infatti l'area di Olimpia era sacra a Zeus e i giochi erano finanziati dall'oro del santuario che apparteneva a lui. Il sostantivo ἀγών normalmente è usato con il verbo τιθέναι col significato di «istituire, organizzare una gara», invece Aristofane lo affianca al verbo ποιεῖν, costruzione meno usuale. Il nesso ποιεῖν ἀγῶνα si trova solo quando il sostantivo è unito all'aggettivo che indica il luogo dove si svolgeranno i giochi¹⁷⁴ oppure quando il sostantivo indica un determinato tipo di giochi¹⁷⁵.

La seconda occorrenza di ἀγών si trova più avanti nella commedia:

Aristoph. Pl. 1161-1163

- Ερ. ἐναγώνιος τοίνυν ἔσομαι. τί δῆτ' ἐρεῖς;
Πλούτῳ γάρ ἐστι τοῦτο συμφορώτατον
ποιεῖν ἀγῶνας μουσικοὺς καὶ γυμνικούς.
- ΕΡ. *E allora farò il giudice dei giochi. Hai da ridire anche su questo?*
È proprio quello che Pluto deve fare,
istituire agoni ginnici e musicali.

In questi versi, secondo Hermes, l'opera più vantaggiosa per Pluto, dovrebbe essere quella di “sponsorizzare” agoni musicali e ginnici. Gli agoni musicali si accompagnavano alle gare ginniche nei giochi Panellenici (esclusa Olimpia), in particolare nei giochi Pitici costituivano il fulcro della manifestazione che prevedeva, fra l'altro, l'agone citarodico e le gare di auletica; altrettanto si verificava nelle Panatenee, feste sia atletiche che musicali. Molti dei erano patroni di giochi di ogni genere, ma Hermes vuole fare il giudice e premiare i vincitori. Nella Grecia classica, gli individui potevano assumersi l'onere economico dei giochi (le cosiddette *coregie*),

(una corona di olivo selvatico), ma le varie città riservavano onorificenze e prebende non indifferenti ai propri campioni, fino a dar vita, di fatto, in età ellenistica a forme di autentico professionismo.

¹⁷³ Cfr. Th. I 6,5.

¹⁷⁴ L'unica occorrenza è proprio nel *Pluto* di Aristofane.

¹⁷⁵ Cfr. Th. V 80,3 e Aristoph. Pl. 1163.

ma non potevano ποιεῖν «istituire» i giochi¹⁷⁶: questo era compito del tiranno o della città o del dio patrono. Quindi il consiglio di Hermes può essere inteso in due modi: o che Pluto consenta alla città di Atene di istituire dei nuovi giochi in onore di una sua prerogativa o che i nuovi giochi siano istituiti in onore del dio in persona. Anche in questo caso è usato il nesso ποιεῖν ἀγῶνα ma, a differenza del passo precedente in cui veniva usato in relazione all'aggettivo Ὀλυμπικός, qui è usato per la tipologia di giochi (ἀγῶνας μουσικοῦς καὶ γυμνικοῦς)¹⁷⁷. Il significato di ἀγῶνες γυμνικοί viene spiegato in modo dettagliato dagli scolii:

Sch. in Aristoph. *Pl.* 1163 Tz.

γυμνικοὶ (ἀγῶνες) δὲ οἱ δι' ἀλκῆς σώματος, ὥσπερ δρόμος, παλαίστρα, πυγμή, παγκράτιον, δίσκος, ἄλμα, ἀκόντισμα καὶ ἕτερα εἶδη μυρία.

Da notare inoltre che al v. 1161 compare l'aggettivo ἐναγώνιος, composto da ἐν e ἀγών, che assume il significato di «protettore di giochi», come epiteto di dèi, come confermato anche dallo scolio:

Sch. in Aristoph. *Pl.* 1161

ἐναγώνιος: Ἐπιστάτης τῶν ἀγώνων καὶ πανηγύρεων.

In questo caso Hermes dichiara che sarà il giudice dei giochi che istituirà Pluto. Probabilmente l'argomentazione relativa ai giochi è da considerarsi ironica: in una commedia così pragmatica, che demistifica il valore dei simboli a confronto con il principio dominante del reale, si parla per la prima volta della ricchezza non come autentica forza, ma come segno, e per lo più opinabile.

Un'altra occorrenza di ἀγών assume il significato traslato e specifico di «gioco amoroso».

Aristoph. *Pax* 894-897

¹⁷⁶ Come fa Achille in *Il.* 23.

¹⁷⁷ ELLSWORTH, J.D. 1972 pp. 51-52.

- Tr. ἔπειτ' ἀγῶνά γ' εὐθὺς ἐξέσται ποιεῖν
 ταύτην ἔχουσιν αὐρίον καλὸν πάνυ, 895
 [ἐπὶ γῆς παλαίειν, τετραποδηδὸν ἐστάναι,]
 πλαγίαν καταβάλλειν, ἐς γόνατα κύβδ' ἱστάναι.
- TR. *Visto che vi appartiene,*
domani potete fare un bellissimo agone: 895
sbattearla per terra, metterla ricurva sulle ginocchia;

In questo caso Trigeo col termine ἀγών designa l'imminente "confronto" amoroso dei buleuti con Theoria che presenta tutte le caratteristiche di un incontro di pancrazio¹⁷⁸. In questo passo ci sono varie metafore a sfondo sessuale: una serie di elaborati giochi verbali crea un *double entendre* fra esercizi atletici e attività amatorie. Anche il sostantivo ἀγών, dunque, assume un significato attinente ai giochi amorosi.

È opportuno esaminare anche più da vicino il verbo ἀγωνίζομαι, il cui significato può variare dal più esteso «gareggiare, lottare», al già analizzato «recitare, rappresentare», al giuridico «discutere (una causa)».

Nel primo gruppo di occorrenze ἀγωνίζομαι è un termine tecnico per designare la partecipazione a diverse competizioni sportive (apobate, pancrazio, ecc...), col preciso intento di conseguire la vittoria.

La prima occorrenza è in *Ach.* 481 che è già stata analizzata precedentemente per la presenza del sostantivo ἀγών che, insieme al verbo ἀγωνίζομαι, crea una figura etimologica.

Le altre due occorrenze si trovano nei *Cavalieri*.

Aristoph. *Eq.* 613-614

- Xo. καὶ νῦν ἐπειδὴ σῶς ἐλήλυθας πάλιν,
 ἄγγελον ἡμῖν πῶς τὸ πρᾶγμ' ἡγωνίσω.

¹⁷⁸ Gara mista di pugilato e lotta.

CO. *Ora che sei tornaro sano e salvo,
raccontaci come hai condotto la battaglia.*

Il coro vuole essere informato: il Salsicciaio, infatti, si era battuto per cattivarsi le simpatie della Bulé, accendendo una vera contesa con Paflagone. La valenza retorico-agonistica di ἀγωνίζομαι viene dilatata da Νικόβουλος¹⁷⁹ (v. 615), un nome diffuso in Atene, che il Salsicciaio ostenta come appellativo per circoscrivere l'ambito della sua vittoria, la Bulé, giocando sugli elementi compositivi (νίκη «vittoria» e βουλή «consiglio»), come conferma anche lo scolio¹⁸⁰. Quindi dopo l'esito vittorioso della contesa con Paflagone, è naturale che il Salsicciaio assuma questo nome. L'altra occorrenza del verbo si trova poco più avanti nella commedia:

Aristoph. Eq. 688

Xo. ἀλλ' ὅπως ἀγωνιεῖ φρόν-
τιζε τὰπίλοιπ' ἄριστα.

CO. *Ma preoccupati di continuare la lotta nel migliore dei modi.*

In questo caso il coro esorta il Salsicciaio a non abbassare la guardia nell'evolversi del confronto-scontro con Paflagone.

Un'unica occorrenza di ἀγωνίζομαι in Aristofane ha il significato giuridico di «discutere (una causa), sostenere (un processo)».

Aristoph. V. 992-993

Bδ. ἐξηπάτηται κάπολέλυκεν οὐχ ἐκόν.
φέρ' ἐξεράσω.

Φι. πῶς ἄρ' ἠγωνίσμεθα;

BD. *L'ho ingannato: l'ha assolto, ma non voleva.
Ora vuoto le urne.*

FI. *Qual è il verdetto?*

¹⁷⁹ Letteralmente «colui che vince nella Bulé».

¹⁸⁰ Cfr. Sch. in Aristoph. Eq. 615a.

Sia il sostantivo ἀγών che il verbo ἀγωνίζομαι sono regolarmente usati nelle cause legali. In questo caso fanno riferimento al tribunale domestico istituito da Bdelicleone per Filocleone poiché questi non può fare a meno di fare il giudice. La prima causa riguarda il furto di un pezzo di formaggio da parte del cane: Filocleone vorrebbe condannare l'imputato, ma Bdelicleone lo difende e, manipolando la votazione, ne ottiene l'assoluzione. Quindi in questo caso il verbo ἀγωνίζομαι è utilizzato nel suo significato giurico, anche se riferito ad un tribunale domestico.

Un altro sostantivo da prendere in esame è ἀγώνισμα «contesa» che passa a significare «premio di una competizione». Quindi come il verbo ἀγωνίζομαι è un termine tecnico per designare la partecipazione a diverse competizioni sportive col preciso intento di conseguire la vittoria, così il sostantivo ἀγώνισμα indica il premio dato al vincitore. Entrambi i termini sono derivati da ἀγών col significato di «gara». L'unica occorrenza in Aristofane è nelle *Rane*:

Aristoph. *Ra.* 283-284

ΔΙ. ἐγὼ δέ γ' εὐξαίμην ἂν ἐντυχεῖν τι

λαβεῖν τ' ἀγώνισμ' ἄξιόν τι τῆς ὁδοῦ.

ΔΙ. *Mi augurerei di imbattermi in una di quelle bestie*

e di compiere un'impresa degna di questo viaggio.

Nell'espressione ἀγώνισμα λαμβάνειν, il termine ἀγώνισμα designa il premio di una competizione vittoriosa¹⁸¹. Dioniso, che al v. 281 si definisce μάχιμος, vorrebbe confrontarsi con uno di quei mostri che Eracle, certo per gelosia, gli aveva dipinto tanto terribili, per riportarne una vittoria degna del viaggio. Nel contesto aristofaneo, l'espressione ἀγώνισμα λαμβάνειν potrebbe assumere una valenza agonale contemplando il conseguimento del premio della vittoria, come viene confermato dallo scolio:

Sch. in Aristoph. *Ra.* 284

ἀγώνισμα: Ἄθλου κατόρθωσιν ἄξιαν.

¹⁸¹ Cfr. Pl. *R.* 613c.

Appendice II

In questa appendice verranno prese in esame le sette occorrenze del verbo παραβαίνω in Aristofane col significato non tecnico di «infrangere i giuramenti».

Le prime tre occorrenze si trovano tutte negli *Uccelli*:

Aristoph. Av. 327-332

- Xo. ἔα ἔα,
προδεδόμεθ' ἀνόσιά τ' ἐπάθομεν.
ὅς γὰρ φίλος ἦν ὁμότροφά θ' ἡμῖν
ἐνέμετο πεδία παρ' ἡμῖν, 330
παρέβη μὲν θεσμοὺς ἀρχαίους,
παρέβη δ' ὄρκους ὀρνίθων.
- CO. *Ahi ahi!*
Siamo traditi, atti empì subiamo!
Colui che ci era amico, che si nutriva con noi nei campi
che a noi tutti procurano cibo, 330
ha violato le antiche leggi sacre
e i giuramenti degli uccelli.

Dal v. 327 inizia una sezione chiamata proagone, che terminerà al v. 399. Essa introduce la grande scena successiva (l'agone) nella quale Pisetero esporrà il suo progetto al coro, guadagnandone il consenso: in questa scena preparatoria gli uccelli manifestano i loro primi sentimenti nei confronti dell'eroe, che sono di rabbia e di odio, e mostrano intenzioni ostili verso di lui, ma vengono persuasi da Upupa ad ascoltare le sue ragioni prima di assalirlo. Scene siffatte hanno una funzione precisa all'interno della struttura comica: offrono una graduale evoluzione della situazione drammatica fino al dibattito centrale, cuore della prima parte della commedia; nello stesso tempo permettono agli spettatori di afferrare meglio i termini della vicenda e di conoscere più a fondo i personaggi, in modo che il successivo agone riesca più

decifrabile, nelle sue diverse valenze. Si chiamano anche «sizigie epirrematiche» o «scene parallele», perchè constano di due parti sostanzialmente corrispondenti nella forma e nel metro. In questo caso la struttura è la seguente: ὥδή chiusa da un κατακελευσμός (vv. 327-338), ἐπίρρημα (vv. 338-342); a questi elementi rispondono l'ἀντῳδή, chiusa da un κατακελευσμός (vv. 343-353), e l'ἀντεπίρρημα (vv. 354-399), che termina in uno πνῖγος di trochei. Il coro accusa l'urupa di essere colpevole di tradimento e di empietà¹⁸². Egli era in particolare obbligato alla fedeltà nei confronti degli Uccelli, in quanto in precedenza era un uomo poi accettato dagli Uccelli come uno di loro con tutti i loro diritti. La sua violazione delle «antiche leggi sacre e dei giuramenti degli uccelli» è rafforzata dall'anafora di παρέβη all'inizio di due versi consecutivi. Gli Uccelli parlano della loro storia antica come la storia degli Ateniesi: θεσμοὺς ἀρχαίους al v. 331 richiamano le leggi di Draconte, il primo legislatore ateniese di epoca storica, vissuto nella seconda metà del VII secolo a.C.; ὅρκους invece sembra far riferimento al fatto che gli Ateniesi di sesso maschile giuravano fedeltà alla patria solo quando entravano nell'efebia, cioè nel biennio dai diciotto ai venti anni in cui prestavano servizio militare.

L'ultima occorrenza negli *Uccelli* si trova pochi versi dopo:

Aristoph. Av. 460-461

Xo. ἄλλ' ἐφ' ὅτῳ περ πράγματι τὴν σὴν ἤκεις γνώμην ἀναπείσας,
λέγε θαρρήσας. ὥς τὰς σπονδὰς οὐ μὴ πρότεροι παραβῶμεν.

CORI. *Su, fatti coraggio, parla. Qual è il progetto per cui sei venuto qui?*

Qual è l'idea di cui vuoi convincerci? Sta' certo che non saremo noi a violare per primi la tregua.

Dal v. 451 inizia il dibattito tra Pisetero e gli uccelli: Pisetero persuade gli uccelli che essi sono gli dei originari e idea un piano per recuperare la loro sovranità persa. Questi due versi (vv. 460-461) costituiscono il κατακελευσμός che chiude l'ὥδή dei vv. 451-459: il coro incoraggia Pisetero a parlare senza paura. È una scena molto importante poiché in essa l'eroe guadagna definitivamente alla propria causa il coro:

¹⁸² Come verrà spiegato ai vv. 333-335.

vengono così poste le premesse per la realizzazione del progetto, che sarà rappresentata nella seconda parte della commedia.

Altre due occorrenze si trovano nella *Lisistrata*:

Aristoph. *Lys.* 233-236

- Λυ. ταῦτ' ἐμπεδοῦσα μὲν πίοιμ' ἐντευθενί.
Μυ. ταῦτ' ἐμπεδοῦσα μὲν πίοιμ' ἐντευθενί.
Λυ. εἰ δὲ παραβαίην, ὕδατος ἐμπλήθ' ἢ κύλιξ. 235
Μυ. εἰ δὲ παραβαίην, ὕδατος ἐμπλήθ' ἢ κύλιξ.
ΛΙ. *Se terrò fede a questo giuramento, che io possa bere da questa [scil. coppa]...*
ΜΙ. *Se terrò fede a questo giuramento, che io possa bere da questa [scil. coppa]...*
ΛΙ. *...ma se non lo manterrò, che la coppa si riempia di acqua.* 235
ΜΙ. *...ma se non lo manterrò, che la coppa si riempia di acqua.*

In questo caso si parla della punizione in caso di spergiuro: tutte le donne giurano di astenersi dal giacere con i rispettivi mariti, finchè questi non metteranno fine alla guerra.

Un'altra occorrenza del verbo si trova nelle *Tesmoforiazuse*:

Aristoph. *Th.* 356-367

- Χο. ὅποσαι δ'
ἐξαπατῶσιν παραβαίνουσί τε τοὺς
ὄρκους τοὺς νενομισμένους
κερδῶν οὔνεκ' ἐπὶ βλάβῃ, 360
ἢ ψηφίσματα καὶ νόμον
ζητοῦσ' ἀντιμεθιστάναι,
τὰ πόρρητά τε τοῖσιν ἐχ-
θοῖς τοῖς ἡμετέροις λέγουσ',

ἢ Μήδους ἐπάγουσι †τῆς 365

χώρας οὐνεκ' ἐπὶ βλάβῃ†,
ἀσεβοῦς' ἀδικοῦσί τε τὴν πόλιν.

CO. *Ma quante
ingannano e trasgrediscono
i giuramenti di rito,
per ottenere dei guadagni personali a scapito della comunità,360
ovvero cercano di sovvertire
i decreti e le leggi
e ai nostri nemici
rivelano i segreti,
ovvero sollecitano l'intervento dei Medi [...]* 365
commettono sacrilegio e sono ingiuste nei confronti della città.

Questa risulta essere una «versione lirica» delle maledizioni. In queste parole si avverte un senso di preoccupata allusione a eventi rivoluzionari e al mancato rispetto di giuramenti, leggi, doveri dei cittadini. Infatti la rappresentazione lenaica di questa commedia avvenne quando ormai la rivoluzione dei 400 era di pubblico dominio e in Atene si viveva in un clima di diffidenza e di terrore. Questo catalogo consiste di quattro esempi di atti sacrileghi nei confronti della città: infrangere i giuramenti, sovvertire le leggi, svelare segreti ai nemici cospirando contro lo stato e sollecitare l'intervento dei Medi, portando quindi i nemici all'interno del paese. I giuramenti erano alla base della politica ateniese.

L'ultima occorrenza si trova nelle *Ecclesiazuse*:

Aristoph. Ec. 1049-1051

Γρ.^β αὕτη σὺ ποῖ τονδὶ παραβᾶσα τὸν νόμον
ἐλκεῖς, παρ' ἐμοὶ τῶν γραμμάτων εἰρηκότων 1050
πρότερον καθεύδειν αὐτόν;

SECONDA *Ehi tu, stai violando la legge:*

VECCHIA *dove lo trascini? Qui sta scritto che prima* 1050

*deve venire a letto con me.*¹⁸³

Precedentemente, nella commedia, era stata decretata una nuova legge: se un ragazzo desidera una ragazza, non può stare con lei prima di essere stato con una vecchia; se il ragazzo rifiuta la vecchia, ma vuole comunque la giovane, le vecchie possono portarlo via (vv. 1015-1020). In questo passo si conferma il carattere paradossale della nuova legge. Si nota come questa seconda vecchia, a differenza della prima e della terza, non mostri né lussuria né avidità, ma piuttosto sia una fanatica della legalità: infatti usa παραβαίνω, verbo tecnico che indica «infrangere la legge».

¹⁸³ Traduzione delle *Ecclesiiazuse* a cura di VETTA, M. 1989.

Appendice III

In questa appendice verranno prese in esame le tre occorrenze del sostantivo ἔξοδος in Aristofane col significato non tecnico di «uscita» o con quello militare di «spedizione».

La prima occorrenza si trova nelle *Nuvole* al v. 579:

Aristoph. Nu. 575-586

Xo. ὦ σοφώτατοι θεαταὶ δεῦρο τὸν νοῦν προσέχετε. 575
ἡδίκημένοι γὰρ ὑμῖν μεμφόμεσθ' ἐναντίον.
πλεῖστα γὰρ θεῶν ἀπάντων ὠφελούσαις τὴν πόλιν,
δαιμόνων ἡμῖν μόναις οὐ θύετ' οὐδὲ σπένδετε,
αἵτινες τηροῦμεν ὑμᾶς. ἦν γὰρ ἢ τις ἔξοδος
μηδενὶ ξὺν νῶ, τότε ἢ βροντῶμεν ἢ ψακάζομεν. 580
εἶτα τὸν θεοῖσιν ἐχθρὸν βυρσοδέψην Παφλαγόνα
ἡνίχ' ἡρεῖσθε στρατηγόν, τὰς ὀφρῦς συνήγομεν
κάποιοῦμεν δεινά, βροντὴ δ' ἐρράγη δι' ἀστραπῆς:
ἡ σελήνη δ' ἐξέλειπε τὰς ὁδοὺς, ὁ δ' ἥλιος
τὴν θρυαλλίδ' εἰς ἑαυτὸν εὐθέως ξυνελκύσας 585
οὐ φανεῖν ἔφασκεν ὑμῖν, εἰ στρατηγήσει Κλέων.

I SEMICORO *Coltissimi spettatori, prestateci attenzione. Da voi siamo* 575
offese, e a voi rivolgiamo il nostro biasimo: noi siamo utili
alla città più di tutte le divinità; ma voi a noi sole, fra gli dei,
non offrite sacrifici né libagioni; noi che vi proteggiamo. Un
esempio: se c'è una spedizione per niente meditata, noi ci
mettiamo a tuonare o facciamo cadere la pioggia. E poi, 580
quando vi apprestavate ad eleggere stratego Paflagone il
cuoiaio, invisibile agli dei, noi aggrottammo le ciglia e facemmo
il finimondo: tuoni rimbombano tra bagliori di lampi; la
luna deviò dal suo corso; improvvisamente il sole ritirò la sua

*lanterna, affermando che non si sarebbe fatto vedere da voi, se
Cleone fosse stato eletto stratego.*

586

All'interno della parabasi, e più precisamente dell'ἐπίρημα, il coro si rivolge agli spettatori sotto forma di nuvole e parla ai cittadini ateniesi dando consigli politici. Al v. 579 il termine ἔξοδος indica una «spedizione militare» probabilmente su piccola scala e di breve durata.

Le altre due occorrenze si trovano nella *Lisistrata*: la prima al v. 16 ha il significato non tecnico di «uscita»:

Aristoph. Lys. 9-19

Λυ. ἄλλ' ὃ Καλονίκη κάομαι τὴν καρδίαν,
καὶ πόλλ' ὑπὲρ ἡμῶν τῶν γυναικῶν ἄχθομαι, 10
ὅτι· παρὰ μὲν τοῖς ἀνδράσιν νενομίσμεθα
εἶναι πανοῦργοι—

Κα. καὶ γὰρ ἐσμεν νῆ Δία.

Λυ. εἰρημένον δ' αὐταῖς ἀπαντᾶν ἐνθάδε
βουλευσομέναισιν οὐ περὶ φαύλου πράγματος,
εὐδουσι κοῦχ ἤκουσιν.

Κα. ἄλλ' ὃ φιλτάτη 15
ἤξουσι: χαλεπή τοι γυναικῶν ἔξοδος.
ἢ μὲν γὰρ ἡμῶν περὶ τὸν ἄνδρ' ἐκύπτασεν,
ἢ δ' οἰκέτην ἤγειρεν, ἢ δὲ παιδίον
κατέκλινεν, ἢ δ' ἔλουσεν, ἢ δ' ἐψώμισεν.

ΛΙ. *Il fatto è, Calonice, che mi sta bruciando il cuore,
e soffro molto per noi donne, 10
dal momento che gli uomini ci giudicano capaci di tutto...*

CA. *E in realtà lo siamo, per Zeus.*

ΛΙ. *...e quelle, sebbene sia stato detto loro d'incontrarci qua
per decidere su una faccenda non irrilevante,
se ne stanno a dormire, e non vengono.*

CA. *Verranno, mia cara; ma uscire di casa è difficile per le donne: 15
c'è chi si deve prendere cura del marito, chi deve svegliare lo
schiavo, chi deve mettere a letto il bambino, chi lavarlo, chi
imboccarlo.*

Proprio all'inizio della commedia, Lisistrata, la protagonista della commedia, si trova con Cleonice ad aspettare le altre donne che però tardano ad arrivare. Infatti il progetto di Lisistrata si scontra con l'indifferenza, l'assenteismo e il ritardo delle altre donne. Cleonice rappresenta la figura tradizionale del βωμολόχος, cioè del personaggio cui spetta la funzione di ridurre a livello comico la problematica. Lisistrata, convocate le donne delle città greche in guerra, espone il piano per la pace: tutte si asterranno dai rapporti sessuali con i rispettivi mariti, finché questi non metteranno fine alla guerra. Le donne però sono in ritardo e Lisistrata si spazientisce: Cleonice allora cerca di spiegarle che per le donne uscire di casa non è facile perché devono occuparsi di molte cose. In questo caso, al v. 16 utilizza il sostantivo ἔξοδος per indicare l'uscita dalla casa.

L'ultima occorrenza si trova sempre nella *Lisistrata* al v. 446:

Aristoph. Lys. 439-446

Γρ. Α' εἴ τάρρα νῆ τὴν Πάνδροσον ταύτῃ μόνον
τὴν χεῖρ' ἐπιβαλεῖς, ἐπιχεσεῖ πατούμενος. 440

Πρ. ἰδοῦ γ' ἐπιχεσεῖ. ποῦ 'στιν ἕτερος τοξότης;
ταύτην προτέραν ζύνδησον, ὅτι καὶ λαλεῖ.

Γρ. Β' εἴ τάρρα νῆ τὴν Φωσφόρον τὴν χεῖρ' ἄκραν
ταύτῃ προσοίσεις, κύαθον αἰτήσεις τάχα.

Πρ. τουτὶ τί ἦν; ποῦ τοξότης; ταύτης ἔχου. 445
παύσω τιν' ὑμῶν τῆσδ' ἐγὼ τῆς ἐξόδου.

VECCHIA I *Per Pandroso, se metti solo una mano addosso a
costei, ti metterò sotto i piedi, ti farò cacare sotto. 440*

PR. *Sentito? «Ti farò cacare sotto». Dov'è un altro arciere?
Lega costei per prima, dal momento che sta sbraitando.*

VECCHIA II *Per la Lucifera, se metti solo la punta di un dito addosso a
costei, avrai presto bisogno di un mestolo.*

PR. *E questa chi sarebbe mai? Dov'è un arciere?
Prendila. Vi farò smettere io queste sortite!*

445

Anche in questo caso il sostantivo ἔξοδος ha il significato di «uscita» con una sfumatura militare di «spedizione». Infatti il probulo paragona l'uscita delle donne all'uscita delle truppe militari.

Bibliografia

Edizioni, traduzioni e commenti delle commedie di Aristofane

MASTROMARCO, G.-TOTARO, P. 2006 *Commedie di Aristofane*, Torino

WILSON, N.G. 2007 *Aristophanis Fabulae*, Oxonii

ACARNESI

OLSON, S.D. 2002 *Aristophanes. Acharnians*, Oxford

PADUANO, G.-LAURIOLA, R. 2008 *Aristofane. Gli Acarnesi*, Milano

SOMMERSTEIN, A.H. 1980 *Aristophanes. Acharnians*, Warminster

CAVALIERI

NEIL, R.A. 1966 *The Knights of Aristophanes*, Hildesheim

PADUANO, G. 2009 *Aristofane. I Cavalieri*, Milano

SOMMERSTEIN, A.H. 1981 *Aristophanes. Knights*, Warminster

NUVOLE

DOVER, K.J. 1968 *Aristophanes. Clouds*, Oxford

GRILLI, A. 2001 *Aristofane. Le Nuvole*, Milano

GUIDORIZZI, G. 1996 *Aristofane. Le Nuvole*, Milano

SOMMERSTEIN, A.H. 1982 *Aristophanes. Clouds*, Warminster

VESPE

MACDOWELL, D.M. 1971 *Aristophanes. Wasps*, Oxford

PADUANO, G. 2012 *Aristofane. Le Vespe*, Milano

SOMMERSTEIN, A.H. 1983 *Aristophanes. Wasps*, Warminster

PACE

OLSON, S.D. 1998 *Aristophanes. Peace*, Oxford

- PADUANO, G. 2002 *Aristofane. La Pace*, Milano
 PLATNAUER, M. 1964 *Aristophanes. Peace*, London
 SOMMERSTEIN, A.H. 1985 *Aristophanes. Peace*, Warminster

UCCELLI

- DUNBAR, N. 1995 *Aristophanes. Birds*, Oxford
 GRILLI, A. 2006 *Aristofane. Gli Uccelli*, Milano
 SOMMERSTEIN, A.H. 1987 *Aristophanes. Birds*, Warminster
 ZANETTO, G. 1987 *Aristofane. Gli Uccelli*, Milano

LISISTRATA

- HENDERSON, J. 1987 *Aristophanes. Lysistrata*, Oxford
 PADUANO, G. 1981 *Aristofane. Lisistrata*, Milano
 SOMMERSTEIN, A.H. 1990 *Aristophanes. Lysistrata*, Warminster

TESMOFORIAZUSE

- AUSTIN, C.-OLSON, S.D. 2004 *Aristophanes. Thesmophoriazusae*, Oxford
 MURRAY, G. 1920 *The Thesmophoriazusae of Aristophanes acted Athens in the year B.C. 410*, London
 PADUANO, G. 1983 *Aristofane. La festa delle donne*, Milano
 PRATO, C. 2001 *Aristophanes. Thesmophoriazusae*, Roma
 SOMMERSTEIN, A. H. 2001 *Aristophanes. Thesmophoriazusae*, Warminster

RANE

- COULON, V.-DE LA COMBE, P.J. 2012 *Aristophane. Les Grenouilles*, Paris
 DEL CORNO, D. 1985 *Aristofane. Le Rane*, Milano
 DOVER, K.J. 1993 *Aristophanes. Frogs*, Oxford
 PADUANO, G. 1996 *Aristofane. Le Rane*, Milano
 SOMMERSTEIN, A.H. 1996 *Aristophanes. Frogs*, Warminster

ECCLESIAZUSE

CAPRA, A. 2010	<i>Aristofane. Donne al parlamento</i> , Roma
PADUANO, G. 1984	<i>Aristofane. Le donne al parlamento</i> , Milano
SOMMERSTEIN, A.H. 1998	<i>Aristophanes. Ecclesiazusae</i> , London
USSHER, R.G. 1973	<i>Aristophanes. Ecclesiazusae</i> , Oxford
VETTA, M. 1989	<i>Aristofane. Le donne all'assemblea</i> , Milano

PLUTO

PADUANO, G. 1988	<i>Aristofane. Pluto</i> , Milano
SOMMERSTEIN, A. H. 2001	<i>Aristophanes. Wealth</i> , Warminster

Edizioni degli scoli ad Aristofane

KOSTER, W.J.W. 1964	<i>Commentaria in Ranas et in Aves, Argumentum Equituum</i> , Groningen
KOSTER, W.J.W. 1975	<i>Prolegomena de Comoedia</i> , Groningen

ACARNESI

WILSON, N.G. 1975	<i>Scholia in Aristophanis Achernenses</i> , Groningen
-------------------	--

CAVALIERI

JONES, D.M. 1969	<i>Scholia vetera in Aristophanis Equites</i> , Groningen
WILSON, N.G. 1969	<i>Scholia Tricliniana in Aristophanis Equites</i> , Groningen

NUVOLE

HOLWERDA, D. 1960	<i>Commentarium in Nubes</i> , Groningen
HOLWERDA, D. 1977	<i>Scholia vetera in Nubes</i> , Groningen
KOSTER, W.J.W. 1977	<i>Scholia scholiorumque partes editionis Aldinae propria</i> , Groningen
KOSTER, W.J.W. 1974	<i>Scholia recentiora in Nubes</i> , Groningen

VESPE

- KOSTER, W.J.W. 1978 *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Vespas*, Groningen
- PACE
- HOLWERDA, D. 1982 *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Pacem*, Groningen
- UCCELLI
- HOLWERDA, D. 1991 *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Aves*, Groningen
- LISISTRATA
- HANGARD, J. 1996 *Scholia in Aristophanis Lysistratam*, Groningen
- TESMOFORIAZUSE
- REGTUIT, R.F. 2007 *Scholia in Aristophanis Thesmophoriazusas et Ecclesiazusas*, Groningen
- RANE
- CHANTRY, M. 1999 *Scholia vetera in Aristophanis Ranas*, Groningen
- CHANTRY, M. 2001 *Scholia recentiora in Aristophanis Ranas*, Groningen
- PLUTO
- CHANTRY, M. 1994 *Scholia vetera in Aristophanis Plutum*, Groningen
- CHANTRY, M. 1996 *Scholia recentiora in Aristophanis Plutum*, Groningen
- MASSA POSITANO, L. 1960 *Prolegomena et commentarium in Plutum*, Groningen

Lessici, indici, concordanze

- DELG P. Chantraine, *Dictionnaire etymologique de la langue grecque*, Paris, 1968
- DUNBAR, H. 1973 *A complete concordance to the comedies and fragments of Aristophanes*, Hildesheim
- HUMBERT, J. 1993 *Syntaxe grecque*, Parigi
- LSJ H. G. Liddel – R. Scott, *A Greek-English Lexicon (revised and argued throughout by Sir H. S. Jones, with the assistance of R. McKenzie and with the cooperation of many scholars)*, Oxford, 1996
- TODD, O.J. 1932 *Index Aristophaneus*, Cantabrigiae

Selezione di studi critici

- ALLISON, R.H. 1978 *Aristophanes, Frogs 1124*, «LCM» III (1978) 75
- ANDERSON, G. 1981 *Ἀηκόθιον and αὐτολήκυθος*, «JHS» CI (1981) 130-132
- ARNOTT, P.D. 1962 *Greek scenic conventions in the fifth century B. C.*, Oxford
- 1989 *Public and performance in the Greek theatre*, London
- ARRIGHETTI, G. 1987 *Poeti, eruditi e biografì. Momenti della riflessione dei Greci sulla letteratura*, Pisa
- BARKER, E.T.E. 2009 *Entering the agon. Dissent and authority in Homer, historiography and tragedy*, Oxford
- BECK, W. 1982 *Ἀηκόθιον ἀπώλεσεν*, «JHS» CII (1982) 234
- BELARDINELLI, A.M. 1998 *Tessere: frammenti della commedia greca*, Bari
- BETA, S. 2004 *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane*, Accademia nazionale dei Lincei
- BIERL, A. 2009 *Ritual and performativity. The chorus in Old Comedy*, translated by A. Hollmann, Harvard
- BILES, Z.P. 2001 *Aristophanes' victory dance: old poets in the*

- parabasis of Knights*, «ZPE» CXXXVI (2001) 195-200
- 2011 *Aristophanes and the poetics of competition*, Cambridge
- BILINSKI, B. 1961 *L'agonistica sportiva nella Grecia antica: aspetti sociali e ispirazioni letterarie*, Roma
- BOWIE, A.M. 1982 *The parabasis in Aristophanes: prolegomena, Acharnians*, «CQ» XXXII (1982) 27-40
- 1993 *Aristophanes. Myth, ritual and comedy*, Cambridge
- CAMPAGNER, R. 2001 *Lessico agonistico di Aristofane*, Roma
- CONFORD, F.M. 1961 *L'origine della commedia attica*, traduzione di P. Ingrosso, Lecce
- CORRADI, M. 2012 *Protagora: tra filologia e filosofia, le testimonianze di Aristotele*, Pisa
- CSAPO, E. 2010 *Actors and icons of the ancient theatre*, Chichester
- CSAPO, E.-SLATER, W.J. 1994 *The context of ancient drama*, Ann Arbor
- DALE, A.M. 1956 *Seen and unseen on the greek stage: a study in scenic conventions*, «WS» LXIX (1956) 96-106
- DEARDEN, C.W. 1976 *The stage of Aristophanes*, London
- DE CARLI, E. 1971 *Aristofane e la sofistica*, Firenze
- DEL CORNO, D. 2005 *Euripidaristofanizein. Scritti sul teatro greco*, Napoli
- DI BARI, M. F. 2013 *Scene finali di Aristofane: Cavalieri, Nuvole, Tesmoforiazuse*, Lecce
- DI BENEDETTO, V.-MEDDA, E. 1997 *La tragedia sulla scena: la tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino
- DONINI, P. 2008 *Aristotele. Poetica*, Torino
- DOVER, K.J. 1972 *Aristophanic comedy*, London
- 1975 *The skene in Aristophanes*, in H.-J. Newiger,

- Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt, 99-123
- EHRENBERG, V. 1957 *L'Atene di Aristofane. Studio sociologico della commedia attica antica*, traduzione di G. Libertini e A. Calma, Firenze
- ELLSWORTH, J.D. 1972 *Agon: studies in the use of a word*, Ann Arbor
- ERCOLANI, A. 2002 *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Stuttgart-Weimar
- GELZER, T. 1960 *Der epirrematische Agon bei Aristophanes. Untersuchungen zur struktur der attischen alten Komödie*, München
- GERÖ, E.C.-JOHNSSON, H.R. 2002 *A comment on the Lekythion-scene in Aristophanes' Frogs*, «Eranos» C (2002) 38-50
- GIULIANO, F.M. 2005 *Platone e la poesia: teoria della composizione e prassi della ricezione*, Sankt Augustin
- GRIFFITH, M. 1975 *Ληκύθιον ἀπώλεσεν: a postscript*, in H.-J. Newiger, *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt, 380-382
- 2013 *Aristophanes' Frogs*, Oxford
- GRIFFITHS, A. 1995 *Stage directions. Essays in ancient drama in honour of E.W. Handley*, London
- GUIDO, R.- FILIPPO, A. 1981 *Ληκύθιον ἀπώλεσεν*, «GB» X (1981) 83-93
- HALLIWELL, S. 1986 *Aristotle's poetics*, London
- HENDERSON, J. 1972 *The Lekythos and Frogs 1200-1248*, «HSCP» LXXVI (1972) 133-144
- HENDERSON, J. 1975 *The maculate Muse. Obscene language in attic comedy*, New Haven-London
- HUBBARD, T.K. 1991 *The mask of comedy. Aristophanes and the intertextual parabasis*, Ithaca
- HUGHES, A. 2012 *Performing greek comedy*, Cambridge

- IMPERIO, O. 1998 *La figura dell'intellettuale nella commedia greca*, in A.M. Belardinelli, *Tessere: frammenti della commedia greca*, Bari, 43-130
- IMPERIO, O. 2004 *Parabasi di Aristofane: Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli*, Bari
- JANKO, R. 1987 *Aristotle, Poetics*, London
- KOSTER, W.J.W. 1967 *Κωμωδοτραγήματα. Studia Aristophanea viri Aristophanei W.J.W. Koster in honorem*, Amstelodami
- LAURIOLA, R. 2010 *Il prologo delle Rane e i bagagli di Santia: una breve nota di poetica aristofanea*, «Prometheus» XXXVI (2010) 213-222
- MACDOWELL, D.M. 1995 *Aristophanes and Athens. An introduction to the plays*, Oxford
- MASTROMARCO, G. 1974 *Storia di una commedia di Atene*, Firenze
- 1993 *Il commediografo e il demagogo*, in A. H. Sommerstein, *Tragedy, comedy and the polis: papers from the Greek drama conference, Nottingham 18-20 july 1990*, Bari, 341-357
- 1994 *Introduzione a Aristofane*, Roma-Bari
- 2002 *Onomastî komodeîn e spoudaiogeloion*, in A. Ercolani, *Spoudaiogeloion*, Stuttgart, 205-223
- 2006 *La paratragodia, il libro, la memoria*, in E. Medda, *Κωμωδοτραγωδία: intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V sec. a.C.*, Pisa, 137-191
- MASTROMARCO, G.-TOTARO, P. 2008 *Storia del teatro greco*, Milano
- MAZON, P. 1904 *Essai sur la composition des comedies d'Aristophane*, Paris
- MCLEISH, K. 1980 *The theatre of Aristophanes*, London
- MEDDA, E. 2006 *Κωμωδοτραγωδία: intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V sec. a.C.*, Pisa

- NEWIGER, H.-J. 1975 *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt
- NÜNLIST, R. 2009 *The ancient critic at work*, Cambridge
- OLSON, S.D. 2014 *Ancient comedy and reception: essays in honor of Jeffrey Henderson*, Berlin
- PADUANO, G. 1996 *Lo stile e l'uomo. Aristofane e Aristotele*, «SCO» XLVI (1996) 93-101
- PERUSINO, F. 1987 *Dalla commedia antica alla commedia di mezzo: tre studi su Aristofane*, Urbino
- PICKARD-CAMBRIDGE, A.W. 1946 *The theatre of Dionysus*, Oxford
- 1947 *The agon in greek tragedy*, «CR» LXI (1947) 13-15
- 1962 *Dithyramb, tragedy and comedy*, Oxford
- 1996 *Le feste drammatiche di Atene*, traduzione di A. Blasina, Firenze
- POPPELREUTER, J. 1893 *De comoediae atticae primordiis particulae duae*, Diss. Berolini
- PRATO, C. 1962 *I canti di Aristofane: analisi, commento, scoli metrici*, Roma
- RAU, P. 1967 *Paratragodia. Untersuchungen zu einer Komischen Form des Aristophanes*, München
- REHM, R. 2002 *The play of space*, Princeton
- ROBERTSON, M. 1982 *Ἀγκύθιον and ἀντολήκυθος*, «JHS» CII (1982) 234
- RUSSO, C.F. 1961 *Storia delle Rane di Aristofane*, Padova
- 1984 *Aristofane autore di teatro*, Firenze
- SIFAKIS, G.M. 1971 *Parabasis and animal choruses. A contribution to the history of attic Comedy*, London
- SILK, M.S. 2000 *Aristophanes and the definition of comedy*, Oxford
- SLATER, N.W. 2002 *Spectator politics*, Philadelphia
- SOMMERSTEIN, A.H. 1977 *Notes on Aristophanes' Wasps*, «CQ» XXVII (1977) 261-277

- SOMMERSTEIN, A.H. 1993 *Tragedy, comedy and the polis. Papers from the greek drama conference. Nottingham, 18-20 July 1990, Bari*
- TAILLARDAT, J. 1963 *Les images d'Aristophanes, Paris*
- TAMMARO, V. 2006 *Poeti tragici come personaggi comici in Aristofane, in E. Medda, Κωμωδοτραγῳδία: intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V sec. a.C., Pisa, 249-261*
- TAPLIN, O. 1977 *The stagecraft of Aeschylus. The dramatic use of exits and entrances in greek tragedy, Oxford*
- 1978 *Greek tragedy in action, Berkeley*
- THIERCY, P. 1986 *Aristophanes: fiction et dramaturgie, Paris*
- THIERCY, P.-MENU, M. 1997 *Aristophane: la langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse 17-19 mars 1994, Bari*
- TOTARO, P. 1999 *Le seconde parabasi di Aristofane, Stuttgart*
- VAN DER VALK, M. 1984 *A few observations on Aristophanes, Ranae 1099-1177, «WS» XVIII (1984) 53-70*
- WHITE, J.W. 1912 *The verse of greek comedy, London*
- WHITMAN, C.H. 1964 *Aristophanes and the comic hero, Cambridge-Toronto*
- 1975 *Ληκύθιον ἀπώλεσεν, in H.-J. Newiger, Aristophanes und die alte Komödie, Darmstadt, 376-380*
- WILLI, A. 2002 *The language of Greek comedy, Oxford*
- 2003 *The language of Aristophanes, Oxford*
- ZIELIŃSKI, T. 1885 *Die Gliederung der altattischen Komödie, Leipzig*
- ZIMMERMANN, B. 2010 *La commedia greca. Dalle origini all'età ellenistica, traduzione di S. Fornaro, Roma*

